Il Cantastorie

« Folk revival » con il « Laboratorio di musica popolare » al sesto « Autunno Musicale » di Como.

7/9

IL CANTASTORIE

a cura di Giorgio Vezzani

Nuova serie n. 7/9 (26/28) Marzo-Novembre 1972

Rivista quadrimestrale di folklore e tradizioni popolari

Una copia L. 1.000 - Versamento sul c/c postale n. 25/10195 intestato a Giorgio Vezzani, via Manara 25, 42100 Reggio Emilia - Autorizzazione n. 163 del 29-11-1963 del Tribunale di Reggio Emilia - Direttore responsabile e proprietario Giorgio Vezzani, via Manara 25, Reggio Emilia - Tipografia POLIGRAFICI S.p.A. - via Carlo Zatti 10 - 42100 Reggio Emilia.

SOMMARIO

Questo numero esce grazie anche al contributo della CASSA di RISPARMIO di Reggio Emilia.

FOLK REVIVAL

con il Laboratorio di Musica Popolare

La sesta edizione dell'« Autunno Musicale » organizzato dall'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo con il contributo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo e la collaborazione di diversi Enti e Associazioni, sotto la direzione artistica di Gisella Belgeri e Italo Gomez si è svolta a Como dall'8 settembre al 4 ottobre.

Fra le numerose manifestazioni riguardanti la musica classica, sinfonica e da camera ha trovato posto per la prima volta in Italia la musica popolare. E' stato il primo esperimento di "Laboratorio di musica popolare" ("Folk Music Workshop": cioè un incontro di lavoro di musicisti, cantanti e studiosi di musica popolare) con alcuni seminari e un concerto finale tenuti a Villa Olmo. Dal 22 al 25 settembre si sono svolte riunioni, convegni e dibattiti guidati da Roberto Leydi, incaricato di Etnomusicologia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, con interventi di Sandra Mantovani, Cristina Pederiva e Bruno Pianta. Sono state delle lezioni esemplari del vero "folk revival" con audizioni di nastri, dischi ed esemplificazioni vocali e strumentali: una vera e propria scuola che dovrebbe essere seguita da qualsiasi interprete che voglia accostarsi con serietà alla canzone popolare.

Oggi in Italia (e anche in altri paesi come gli stessi Stati Uniti e la Gran Bretagna) è di moda il cosiddetto "folk": si tratta di un prodotto commerciale, di una facile etichetta inalberata dal mondo industriale della canzonetta di consumo alla perenne ricerca del successo, che ha spinto sprovveduti "folk singers", cantanti di cabaret e divette canore che si dichiarano ricercatrici appassionate, a un'opera di appropriazione e di copiatura dei modelli autentici raccolti, cantati e incisi dai veri interpreti del "folk revival".

Il "Laboratorio di musica popolare" ha messo in evidenza questa situazione di confusione e di malcostume. Si accusa il "folk revival" di intellettualismo, ma si tratta solamente di consapevolezza dell'importanza culturale che ha oggi il mondo popolare e per questo il ricercatore, il cantante non si limita a trascrivere il testo e a imparare la melodia di un canto, ma studia l'ambiente economico, sociale della comunità in cui quel canto è stato trovato. Si tratta di una ricostruzione culturale che mette in evidenza quanto dell'autenticità del mondo popolare è andata via via perdendosi negli ultimi decenni a contatto con la civiltà dei consumi dei nostri giorni.

Tutto questo vasto lavoro di ricerca e di studio che sta a monte delle esecuzioni dell'autentico "folk revival" non deve far pensare di trovarsi di fronte solo a delle perfette ricostruzioni scientifiche di canti e musiche: si tratta invece di canzoni che ancora oggi hanno un significato, una forza espressiva e anche una bellezza come lo dimostra il successo che ha oggi il gruppo dell' "Almanacco Popolare".

Durante i seminari sono stati affrontati i problemi della musica popolare di oggi, della sua possibilità di comunicazione nella realtà contemporanea, dei modi di ricerca e di studio con esemplificazioni vocali e strumentali e con il diretto riferimento alle registrazioni originali di documenti etnici che, secondo la nuova metodologia di ricerca sul campo, oggi integrano l'esclusiva e ormai superata ricerca bibliografica di un tempo. Abbiamo potuto così assistere a vere e proprie esercitazioni pratiche di come viene studiato un canto, una melodia tradizionale non solo dal punto di vista filologico o musicale, ma anche tenendo conto dell'ambito culturale, sociale e storico in cui è nato ed ha assolto ad una particolare funzione.

Queste lezioni di "folk revival", esemplari della più avanzata ricerca sul campo non potevano non considerare ed evidenziare l'aspetto deteriore di una moda di quanti, nel mondo della canzonetta, si appropriano con estrema disinvoltura, sotto la facile etichetta del "folk", delle interpretazioni dei cantanti e dei ricercatori di musica popolare spacciandole come il risultato delle loro "ricerche appassionate": il confronto tra queste interpretazioni e i modelli copiati ne mette in risalto l'assoluta banalità e mancanza di fedeltà al testo originale.

Altri momenti interessanti del "laboratorio" sono stati gli incontri con i cantastorie pavesi e il siciliano Cicciu Busacca e un documentario di Ferdinando Scianna sul culto del "Glorioso Alberto". Un concerto ha poi chiuso i seminari (che hanno anche affrontato il problema dell'insegnamento della musica popolare nelle scuole) e ha messo in risalto la bravura di Sandra Mantovani, Cristina Pederiva e Bruno Pianta che con l'«Almanacco Popolare» oltre a proseguire il loro studio sulle vocalità del mondo popolare hanno sviluppato il discorso sull'importanza degli strumenti: oltre la consueta chitarra (unico strumento inalberato dagli improvvisati "folk singers" e dalle "divette" del "folk commerciale") hanno offerto esecuzioni di notevole livello con impasti sonori basati su violino, viola, concertina, flauto, dulcimer e ghironda.

Facciamo qui seguire un sommario elenco degli argomenti trattati nelle diverse giornate di lavoro (ricordando che nei prossimi mesi a cura dell'Azienda Autonoma di Como saranno pubblicati gli atti del "Laboratorio") nonchè le indicazioni discografiche dei brani ascoltati.

●○●○●○●○●○●○●○●○●○●○●○●○●○●○●○●○

22 SETTEMBRE

Perchè si canta musica popolare.

La prima giornata del "Laboratorio di musica popolare" ha avuto significato introduttivo ed è consistita in una presentazione generale degli argomenti e dei problemi affrontati nelle riunioni successive del seminario. Introducendo l'impostazione metodologica dei lavori si è preso in esame, in una cronaca sommaria, lo sviluppo del "folk revival" negli Stati Uniti (dove è sorto) e in Gran Bretagna.

Prendendo in esame la situazione della musica popolare in Italia come manifestazione della continua evoluzione del mondo popolare si nota che al "folk revival", come movimento musicale, culturale e politico hanno fatto riscontro le imitazioni del "folk" cabarettistico, del "folk" commerciale, dello pseudo "folk".

Riguardo la cultura del mondo popolare è stato quindi messo in evidenza il significato globalmente contestativo della musica popolare.

In ordine alla importanza determinante dei modi espressivi sono state presentate delle esemplificazioni dal vivo e tratte da registrazioni. Quest'ultime hanno offerto l'ascolto dei seguenti brani: "Back Water Blues" (esecutori diversi), "Epistola della Domenica delle Palme" (Coro di Aggius), "E figghiuzza nta lu suonno mi vinisti" (di Bagheria), "Ragazzine che fate l'amore" (della zona di Valtorta), "Stranot" (Asti), "Povero Napoleone" (Cologno al Serio), "Nana bobò" (Laguna Veneta), "Veni sonne di la muntagnella" (Bagnara Calabra).

Sandra Mantovani, Cristina Pederiva, Bruno Pianta hanno quindi cantato "L'infanticida" (Asti), "Viaggio a Betlemme" (Villate di Mercenasco), "Canto di Capodanno" (Polesine), "Canto alla longa" (Istria).

Nel pomeriggio si è avuto uno spettacolo animato dal gruppo dei cantastorie di Pavia formato da Adriano Callegari, Antonio Ferrari, Angelo e Vincenzina Cavallini.

23 SETTEMBRE

Problemi tecnici inerenti alla riesecuzione della musica popolare.

In questa seconda giornata del seminario si è parlato delle diverse fonti da cui è possibile attingere il materiale per la ricerca sulle musiche e le canzoni popolari e la loro riesecuzione.

L'« Almanacco Popolare »

Queste fonti sono rappresentate dall'ascolto diretto di cantanti popolari e di registrazioni di esecuzioni di canti popolari (eventualmente anche da dischi di documenti etnici), dalle raccolte a stampa con musica (della cui attendibilità non si può essere sicuri in quanto non se ne conosce l'originalità: lo stile musicale non è indicato); dalle esecuzioni di cantanti di "revival".

Risulta evidente che alla base di una seria ricerca sulle vocalità del mondo popolare stanno le registrazioni originali, per la loro attendibilità, che costituiscono il punto base per chi inizia uno studio non superficiale sulla canzone popolare. E', inoltre, anche importante la possibilità di assistere all'esecuzione del canto popolare. Un metodo di studio (in pratica una guida che dovrebbe essere seguita dall'ipotetico cantante popolare di "revival") che si può delineare seguendo l'introduzione di Roberto Leydi e le esemplificazioni di Sandra Mantovani, Cristina Pederiva e Bruno Pianta, è il seguente: ascolto il più ampio possibile di materiale registrato dell'area stilistica prescelta allo scopo di acquisire una conoscenza generale delle strutture e dei modi esecutivi, di isolare gli elementi stilistici caratterizzanti, di individuare nelle grandi linee la composizione del repertorio comunicativo della area per forme, generi e funzioni e scegliere le canzoni sulle quali avviare il lavoro in vista della riesecuzione;

ricerca, da ogni fonte possibile, di notizie socio-economiche, culturali, storiche, demologiche relative all'area in generale e alle canzoni prescelte in particolare;

analisi e corretto apprendimento dei testi verbali e delle musiche;

riesame delle registrazioni originali delle canzoni prescelte al fine di individuare e di isolare (nel particolare) le caratterizzazioni stilistiche (tipo di emissione, pronuncia delle parole, fiati, attacchi, finali, decorazioni, ritmi interni, microstrutture, ecc.);

esercizio esecutivo, verificato sulle registrazioni originali;

passaggio dall'esecuzione ricalcata il più possibile fedelmente sulle registrazioni originali a un'interpretazione più personale ma coerente con l'ambito stilistico e socioculturale del materiale.

L'esposizione è stata documentata dall'ascolto di alcune canzoni incise da Palma Facchetti da sola e con la sorella.

Le esemplificazioni di lavoro, dal vivo, sono state di Sandra Mantovani su un testo popolare "Povero Napoleone" (testo da cantastorie che esprime il lamento del soldato), di Bruno Pianta su "Barun Litrom" con il riferimento e l'ascolto di registrazioni dello stesso brano di Fausto Amodei, Roberto Balocco e della "Compagnia del Teatro delle Dieci". Pianta si accompagnava con la ghironda, conosciuta un tempo in Piemonte come la "viola dei ciechi". Proseguendo l'esposizione del metodo di studio del materiale popolare S. Mantovani con la collaborazione di C. Pederiva e B. Pianta passava alla fase successiva riguardante l'impostazione dello studio delle forme polivocali, la voce e gli strumenti, con un'esemplificazione di riesecuzione di musica strumentale popolare con la quale si chiudeva la seconda giornata.

Stornelli istriani "alla longa" e "Donna Lombarda" sono stati eseguiti dalla Mantovani, dalla Pederiva e da Pianta (la relativa fonte informativa era rappresentata da registrazioni di un canto "alla longa" dell'Istria e da un'esecuzione della Compagnia di Ceriana, sulla montagna ligure, di "Donna Lombarda").

La voce e gli strumenti. Tutti i movimenti del "folk revival" hanno affrontato il problema degli strumenti musicali e il modo di usarli correttamente (coerenza stilistica, tecniche e sonorità popolari). Si possono identificare alcune fasi dell'accompagnamento strumentale: quella iniziale della chitarra (uno strumento che ha in pratica le stesse funzioni del pianoforte con i relativi pregi e difetti), quella del canto senza accompagnamento strumentale, e, infine la fase (attuale che caratterizza il lavoro dell' "Almanacco Popolare") che ripropone il recupero degli strumenti, senza reinventare quelli perduti, attraverso lo studio del canto popolare (flauto, dulcimer, ghironda).

A chiusura, l'esemplificazione di riesecuzione di musica strumentale popolare basata sull'ascolto di registrazioni originali ("Pizzica tarantata" di Nardò per violino, organetto, chitarra e tamburello, "Bussulù" di Bagolino per due violini, due chitarre, mandolino e contrabbasso) e, dal vivo, dalle esecuzioni di S. Mantovani, C. Pederiva e B. Pianta: "Prinsi Raimund" (Pianta, voc. concertina e ghironda) "Viaggio a Betlemme" (Mantovani voc. e dulcimer, Pianta chitarra, Pederiva flauto diritto), "Il torototela" (Pianta voce, Pederiva violino), "Pizzica tarantata" (Pederiva violino, Pianta concertina, Mantovani tamburello), "Bussulù" (Pederiva violino, Pianta chitarra, Mantovani dulcimer).

Nel pomeriggio, presentato da Roberto Leydi, Cicciu Busacca con i figli Concettina, Giuseppina e Paolo ha raccontato la sua vita e cantato il suo repertorio: dalle poesie recitate durante il carnevale all'incontro con il can-

tastorie Gaetano Grasso e le prime esperienze della piazza con Paolo Garofalo, fino ad arrivare a Bagheria con Ignazio Buttitta che segna una svolta decisiva per Busacca: dal sodalizio con il poeta di Bagheria nascono i famosi componimenti dedicati a fatti e personaggi della Sicilia come Turiddu Carnevali, Giuliano, "Il treno del sole", fino alla recente "Storia dei fratelli Cervi". Busacca dopo aver presentato i tre giovani figli in alcune canzoni ("Come cambiare il mondo", "Minni vaiu 'nta la luna", "Desiderio siciliano"), ha cantato "Che cosa è la mafia", "La storia dei fratelli Cervi", "Il treno del sole".

24 SETTEMBRE

Il seminario di questo giorno era dedicato all'insegnamento della musica nella scuola media e, in particolare, alla musica popolare come supporto didattico integrativo per l'insegnamento della musica e come strumento di informazione e formazione culturale. Si è delineata un'ipotesi, sommaria, della preparazione specifica sulla musica popolare dell'insegnante: si dovrebbe arrivare, in pratica, a un insegnante-cantante che diventa il mezzo diretto di comunicazione del materiale popolare per l'apprendimento da parte degli allievi di canti popolari. Cristina Pederiva ha parlato della sua esperienza di una supplenza nelle scuole medie: suonò al violino una canzone popolare, riconosciuta dai ragazzi per averla sentita cantare dai nonni. Presentò anche una "storia", "La fidanzata guerriera": piaceva sempre di più a mano a mano che la storia si svolgeva. Dei diversi accompagnamenti strumentali presentati (violino, viola, chitarra, flauto), preferivano la chitarra. Portò altri strumenti perchè li vedessero e li conoscessero. Con il proseguire delle lezioni Cristina Pederiva potè vedere e capire come la partecipazione diretta (come strumentista e interprete dell'insegnante) poteva suscitare e perfezionare l'interesse dei ragazzi per la musica con notevoli risultati.

Dunque l'insegnante - interprete come fonte primaria di informazione musicale: ma è anche necessario e importante l'accesso a fonti bibliografiche e discografiche, cioè l'ausilio di esempi musicali originali. La scelta di questo materiale (registrazioni e dischi) deve tener conto delle diverse aree dove avviene lo insegnamento: il materiale da presentare e da far cantare ai ragazzi deve essere diverso da zona a zona, per avere l'opportunità di attingere all'interno dell'area stilistica cui appartiene la comunità in cui l'insegnante opera.

Esemplificativi di diverse aree musicali sono stati i brani discografici fatti ascoltare: "E figghiuzza nta lu suonnu mi vinisti" (Bagheria), serenata (Gargano), "Nana bobò" (Chioggia, Laguna veneta), "Peppino entra in camera" (Crema, pianura padana), "Su pizzineddu" (Barbagia, canto natalizio). L'esemplificazione vocale fatta dall'insegnante può avvenire con testi che implicano una conoscenza socio-economica dello ambiente (esempi vocali di S. Mantovani, "Mama mia sun stufa", "Vo girand per le osterie", e strumentali di C. Pederiva e B. Pianta, "Polesana"), oppure con le canzoni come interpretazione storica ("Il povero Luisin", "Addio padre"). Pertanto la scelta del repertorio d'ascolto e di esecuzione può essere fatta in funzione di esigenze didattiche musicali ("Polesana"), della condizione socio-economica attuale o del passato in cui si colloca l'area ("Mama mia mi sun stufa" ovvero le condizioni delle filandere) e del programma di storia ("Il povero Luisin", il canto che parla delle condizioni del soldato).

L'ascolto di una canzone popolare può rappresentare uno stimolo per i ragazzi a essere loro stessi raccoglitori di canzoni, nell'ambito della famiglia o del paese. Quando fosse possibile, sarebbe importante l'utilizzazione di informatori popolari in aula non soltanto come cantanti ma anche come raccontatori di momenti di vita popolare: si stabilirebbe in questo modo un rapporto diretto tra informatore e ragazzo.

Giunti alla scelta del materiale di una determinata area è necessario procedere alla spiegazione del documento (testo e musica) e del contesto (umano, sociale, economico, storico, cronistico, psicologico) nel quale esso si colloca: si tratta di identificare cioè l'epoca nella quale veniva eseguito. Una esperienza di riesecuzione di canti popolari tradizionali è stata quella dei bambini dell'asilo di Forlì che hanno ideato un vero e proprio spettacolo durante le feste di Capodanno e dell'Epifania.

Sandra Mantovani

Esemplificativi di questo tema (musica popolare e insegnamento) sono stati gli interventi vocali e strumentali presentati:

"Canto di Epifania" (Romagna, S. Mantovani canto, B. Pianta concertina), "Maggio di Cogorno" (Liguria, S. Mantovani canto e tamburello, B. Pianta ghironda, C. Pederiva violino).

E' stata inoltre ricordata la esperienza nelle scuole inglesi di Ewan McCall. Il gruppo di McCall ha presentato nelle scuole concerti e dibattiti. Dopo l'ascolto si formavano (con l'appoggio degli insegnanti) gruppi di ragazzi con lo scopo di fare delle ricerche di lavoro e nello spazio di un mese dovevano creare dei testi, delle ballate che raccontavano le gesta di personaggi del giorno d'oggi (ad esempio, vi fu una ballata dedicata al pilota Jim Clark). Quando il gruppo di McCall ritornava nelle scuole, i testi venivano ascoltati e discussi.

Nel pomeriggio Roberto Leydi ha presentato il documentario di Ferdinando Scianna "Il glorioso Alberto" (le cui immagini, con un testo introduttivo di Annabella Rossi possiamo vedere in un supplemento di "Popular Photography Italiana"). E' un documento etnologico sulla realtà del mondo popolare degli anni Settanta, rappresentativo della esperienza di lavoro di Scianna che attraverso la testimonianza de "Il Glorioso Alberto" racconta la realtà di una zona della Campania dove è ancora forte la attrazione del mondo magico degli esorcismi. La vicenda del neo-culto del "Glorioso Alberto" ha inizio nel 1956 quando Alberto Gonnella il 26 ottobre muore in seguito a un incidente provocato da un camion guidato da uno zio, fratello di Giuseppina Gonnella: la zia di Alberto, i seguito alla tragedia ogni giorno, alla stessa ora in cui questi è morto, incominciò a parlare come se fosse il nipote. Nasce così un forte interesse per l'evento: attratte dal fenomeno persone a migliaia vanno a trovare Giuseppina che fa poi costruire una chiesa a tre navate. Questo è continuato sino a qualche tempo fa, quando Giuseppina Gonnella è stata uccisa a fucilate da un suo seguace.

Ferdinando Scianna attraverso le immagini e la colonna sonora (costituita da registrazioni originali effettuate nei luoghi dove è nato il culto del "Glorioso Alberto") ha documentato i momenti più emergenti della vicenda sorta attorno alla figura di Giuseppina Gonnella.

La sera nel salone di Villa Olmo il concerto di Sandra Mantovani, Cristina Pederiva e Bruno Pianta è stato una esemplificazione del lavoro svolto dal gruppo negli ultimi anni: dalle ballate ai canti polivocali sino alle più recenti ricerche sugli strumenti e le musiche. Questo il programma presentato:

Parte prima: "Padron di casa", "Il moro saracino", "Il carrettiere" "Bal frances", "Mama mia mi sun stufa", "Povero Matteotti", "Caserio", "Il prigioniero", canti "alla longa", "Noi siamo tre sorelle", "La sposa morta", "Cecilia";

Parte seconda: "Baron Litron", villotte, "In co' de l'era", "Prinsi Raimund", "Viaggio a Betlemme", "Il frate confessore", "L'infanticida", "Peppino entra in camera", "bussulù" (ballo), "Buonasera miei signori".

25 SETTEMBRE

La reinterpretazione della musica popolare oggi.

L'ultima giornata del primo ciclo di seminari del "Laboratorio di musica popolare" ha affrontato il problema della reinterpretazione della musica popolare oggi.

Il concerto finale

Il tema principale della giornata ha messo in evidenza la forza della cultura del mondo popolare nella realtà contemporanea. Le modificazioni che una ballata ha subito durante i tempi significano che il mondo popolare vive nella storia e che il canto popolare tradizionale ha una possibilità di comunicazione contemporanea. Differenti sono le tecniche di modificazione, di adattamento, di rifunzionalizzazione e di resistenza della cultura del mondo popolare.

Parallelamente al recupero (in modo serio e cosciente) del "folk revival" c'è oggi una appropriazione e uno sfruttamento, da parte della industria della musica leggera, della musica popolare sotto l'ambigua etichetta del "folk" (la musica industriale di consumo vive sulle etichette).

Sono stati fatti raffronti tra esecuzioni di musica popolare in stile cabarettistico e canzonettistico con le esecuzioni autentiche popolari e di "revival".

Questi sono stati i brani presentati per l'ascolto: "Maremma" (nella interpretazione di Daisy Lumini e Caterina Bueno), "Cecilia" (Roberto Balocco e Sandra Mantovani), "Lu furastiere dorme la notte sull'aia" (Rosanna Fratello e Matteo Salvatore), "Sciur padrun da li beli braghi bianchi" (Gigliola Cinquetti e Giovanna Daffini), "Povre filandere" (Anna Identici e una registrazione originale Palma Facchetti e Sandra Mantovani), "Bella ciao" (Anna Identici e Giovanna Daffini).

Esperienze di reinterpretazione di documenti della musica popolare sono state offerte da registrazioni originali e da esemplificazioni vocali da Sandra Mantovani, Cristina Pederiva e Bruno Pianta. Si tratta di brani diversi ma provenienti dalla stessa matrice, che in fasi successive hanno subito variazioni nell'esecuzione.

Questi i brani: "L'Italia l'è malada" (registrazione di San Benedetto Po, esecuzione di Teodolinda Rebuzzi; dal vivo S. Mantovani), "La Lega" (originale della Valle Padana, dal disco "Bella ciao" e dal vivo da S. Mantovani), "Le otto ore" (originale della Valle Padana, dal disco "Ci ragiono e canto", dal vivo da S. Mantovani), "Donna Lombarda" (originale di Roncoferraro, dal vivo: B. Pianta canto, S. Mantovani dulcimer), "Caserio" (registrazione di G. Daffini, dal vivo S. Mantovani canto e chitarra, C. Pederiva violino).

Riguardo le riprese "revival" che avvengono all'interno del mondo popolare sono stati fatti gli esempi della Bretagna francese (nel secondo dopoguerra attorno a uno strumento, la bombarda, che ebbe una forte ripresa di interesse), della Biblioteca Popolare di Piàdena e del coro di Baio Dora e delle ricerche nel Canavese di Amerigo Vigliermo di cui si parla in altra parte della rivista.

g. v.

1° Laboratorio di Musica Popolare

Notizie discografiche.

Baron Litron (F. Amodei), RICORDI DRF 1 (33-17 cm.), FAMILY (33-30 cm.).
Baron Litron (R. Balocco), CETRA LPP 69 (33-30 cm.).
Baron Litron (Compagnia del Teatro delle Dieci), registrazione.
Bella Ciao (G. Daffini), I DISCHI DEL SOLE DS 4 (33-17 cm.), DS 101/103 (33-30 cm.).
Bella Ciao (A. Identici), ARISTON AR-LP-12052 (33-30 cm.).
Caserio (S. Mantovani), I DISCHI DEL SOLE DS 143-45.CL (33-30 cm.).
Le ultime ore e la decapitazione di Sante Caserio (G. Daffini), I DISCHI DEL SOLE DS 11 (33-17 cm.).
Cecilia (S. Mantovani), I DISCHI DEL SOLE DS 143-45-CL (33-30 cm.).
Cecilia (R. Balocco), CETRA LPP 107 (33-30 cm.).
Donna Lombarda (Compagnia di Ceriana), I DISCHI DEL SOLE DS 18 (33-17 cm.).
Donna Lombarda (reg. originale), ARCHIVI SONORI SDL AS-5 (33-30 cm.).
La canzone della Lega (S. Mantovani), I DISCHI DEL SOLE DS 9 (33-17 cm.) e *La Lega*, « Bella Ciao ». DS 101-3-CP (33-30 cm.) I DISCHI DEL SOLE.
Lu furastiere dorme la notte sull'aia (M. Salvatore), I DISCHI DEL SOLE DS 14-42-CL.
Lu furestiero dorme la notte sull'aia (R. Fratello), ARISTON AR-LP-12051 (33-30 cm.) e AR 0523 (45 giri).
E figghiuzza nta lu suonno mi vinisti, ALBATROS VPA « Italia, vol. 3 » (33-30 cm.).
Epistola della Domenica delle Palme (Aggius), ALBATROS « Musica sarda » vol. 2 di prossima pubblicazione (33-30 cm.).
Maremma amara (D. Lumini), CEDI TC 85006 (33-30 cm.).
Tutti mi dicon maremma (C. Bueno), I DISCHI DEL SOLE DS 29 (33-30 cm.).
Nana bo-bo (L. Ronchini), I DISCHI DEL SOLE DS 23 (33-17 cm.), I DISCHI DEL SOLE DS 173-75-CP (33-30 cm.) (Gualtiero Bertelli).
Peppino entra in camera, Quaderni della Regione QDR 56 (33-30 cm.).
Povero Napoleone (S. Mantovani), RICORDI DRF2 (33-17 cm.), FAMILY (33-30 cm.).
Povre filandere (S. Mantovani), I DISCHI DEL SOLE DS 10 (33-17 cm.), DS 101-103 (33-30 cm.).
Povre filandere (P. Facchetti), Regione Lombarda QDR 56 (33-30 cm.).
Povre filandere (reg. originale), I DISCHI DEL SOLE DS 508-10 - DS 511-13 « Italia le stagioni degli Anni Settanta » (2 dischi 33-30 cm.).
Povere filandere (A. Identici), ARISTON AR-LP-12052 (33-30 cm.).
Ragazzine che fate l'amore (registrazione su nastro, inedita).
Sciur padrun da li beli braghi bianchi (G. Daffini), I DISCHI DEL SOLE DS 101-103 (33-30 cm.).
Sciur padrun da li beli braghi bianchi (G. Cinquetti), C.G.D. FGL 5086 (33-30 cm.).
Serenata (Gargano), ALBATROS VPA 8126 « Italia vol. 3 » (33-30 cm.).
Stranot, ALBATROS VPA 8126 « Italia vol. 3 » (33-30 cm.).
Su pizzineddu, ALBATROS VPA 8126 « Italia vol. 3 ».
Veni sonne di la muntagnella, « Southern Italy & The Islands » (CWLFPM, vol. XVI), COLUMBIA (USA) KL 5174 (33-30 cm.).

Esperienze di ricerca nel Reggiano: Campegine

Il Gruppo ricerche folkloristiche di Campegine

Da alcuni mesi si è costituito nella Bassa reggiana un gruppo di ricerca e di studio della tradizione popolare contadina. Il «Gruppo ricerche folkloristiche di Campegine» è formato da giovani che, dopo essere passati attraverso diverse esperienze di iniziative culturali sorte a Campegine (lo studio delle vicende storiche del paese, la costituzione di una biblioteca attiva, ecc.), hanno trovato un punto di contatto e di intesa nella ricerca e nello studio di aspetti della tradizione del proprio paese che vanno ormai scomparendo o che addirittura vivono solamente nei ricordi dei vecchi. Il materiale che hanno raccolto è notevole e sarà prossimamente pubblicato dall'Editore Govi di Reggio Emilia. Si tratta di commedie dialettali che un tempo venivano rappresentate durante il Carnevale nelle stalle, canzoni, satire, proverbi, ricette antiche e modi di lavorazione del latte, del pane, della canapa integrati da disegni esplicativi delle varie fasi corredati ognuno da una nomenclatura.

Il «Gruppo ricerche folkloristiche» è formato da Riccardo Bertani, Alina Brighenti, Giovanni Cagnolati, Firmino Cantoni, Nuccia Fornaciari, Amarenzio Giroldi, Riccardo Manghi, Carla Saccani e Silvano Saccani.

Pubblichiamo qui alcuni documenti del lavoro svolto dal «Gruppo», che saranno anche compresi nella raccolta di prossima pubblicazione. Si tratta del testo di una canzone, «Al biorchin» («Il bifolco»), diffusa nella zona di Campegine che costituisce anche l'inizio della commedia contadina «Il brigante Musolino», di una leggenda che viene presentata in due versioni. La documentazione si completa con alcuni testi tradotti da Riccardo Bertani, autore di importanti lavori di traduzione di testi in lingue sovietiche.

Nelle recensioni dei libri abbiamo ricordato l'opera di traduzione dalle lingue sovietiche di Bertani, importante non solo dal punto di vista poetico, ma anche perchè presenta aspetti sconosciuti di culture e di tradizioni di popoli che stanno scomparendo, come gli òroci di cui presentiamo alcune note riguardanti la loro cultura musicale. Segue la traduzione di un poema dell'epopea burjàta della metà del XV secolo.

OOOOOOOOOOOOOO

AL BIORCHÌN

Dai bìorchìn taca su i bô
c'andòma a rêr la téra,
ma al biorchìn quàn al fu lâ
al trovì tut la téra rêda.
Opla-lê, opla-lî, opla-lâ!

Dai biorchìn volta indrê i bô
c'andóma ed nôv a têsa,
ma al biorchìn quàn al fu cà
al trovì al prêt cun so mojera.
Opla-lê, opla-lî, opla-lâ!

Cosa fêt colì pretòn?
A confèsi to mojera!
Al baston de drêda l'ùs
e patapinf, pataponf, patepela.
Opla-lê, opla-lî, opla-lâ!

Al pretòn al va in convejnt
cun tut la testa lighêda:
Cosa ghêt colì pretòn
d'averêgh tut la testa lighêda?
Le stê in tal fêr dla festa
che-l' bacioch al me dê in testa.
Opla-lê, opla-lî, opla-lâ!

LA LEGGENDA DEL LAGO DI CAPRARA

Quando si parla di leggenda ognuno è indotto a pensare che si tratti solo di cose demoniache legate al mondo della superstizione, inventate un tempo dai furbi e dai potenti, per terrorizzare e quindi soggiogare più facilmente, l'allora classe inerme ed ignorante della nostra piccola comunità contadina.

Ma siccome la leggenda non può vivere a lungo senza il continuo intervento della fantasia popolare, essa spesse volte con l'andar del tempo si tramutava in spirito di protesta e rivolta, (sempre però restando nel puro campo della fantasia), delle classi più misere ed offese contro i loro quotidiani sfruttatori. Di quì, la sempre ripetuta storia del povero buono, che dopo aver subito i soprusi e le angherie del ricco avido e stupido, verrà poi immancabilmente compensato da un severa ed alquanto discutibile giustizia divina.

A questo filone, appartengono anche le due versioni della leggenda sulla nascita del Lago Grande di Caprara, che qui riportiamo.

Il perchè di due versioni per un'unica leggenda, sta forse in una di quelle strambe deformazioni alle quali è sempre andata soggetta la narrativa orale, specie dei piccoli paesi: cioè, quella di adattarsi attraverso i secoli, alla fantasia più o meno fertile dei suoi dicitori.

Per completare questa breve presentazione, riporterò per ultima un'antica credenza (1) (anche se non originale, perchè comune a tanti altri luoghi), molto diffusa nella zona sino alla fine del secolo scorso, che veniva ad accentuare ancor più il senso magico attribuito al lago. Difatti, era credenza comune, che chiunque giovine sposa si fosse recata dopo la cerimonia nuziale, a gettare la sua fede d'oro nelle chiare acque del lago, ne avrebbe di certo tratto un buon auspicio per il suo matrimonio.

Riccardo Bertani

(1) Altri invece sostengono, che si trattasse di un rito, forse di origine pagana, che veniva svolto una volta all'anno sulle sponde del lago. Purtroppo, poco oggi è rimasto nel ricordo dei vecchi, che a loro volta avevano appreso dai propri avi, di come e quando veniva svolta questa cerimonia di «sposalizio» con il lago. Pare si trattasse di un rito propiziatorio, durante il quale veniva gettato un anello in mezzo al lago, perchè questi andasse ad impedire alla sorgiva di allargarsi. In realtà, il Lago Grande di Caprara, non è altri che una grossa sorgiva, o per essere più esatti una catena di piccole sorgive, le quali tutte assieme formano una larga pozza d'acqua.

(Prima versione)

Narra la leggenda, che un tempo lontano, nel luogo stesso ove oggi si trova il piccolo specchio d'acqua del Lago di Caprara, vi si trovassero le dimore di due sorelle: l'una ricca e l'altra povera.

Dove abitava la sorella ricca con i suoi due bambini, era una casa grande e ospitale (1), con dei solidi muri di mattoni ed un bel tetto di tegole rosse; mentre la sorella povera abitava con i suoi due bambini, una modesta casupola dalle pareti di canne ed il tetto coperto di paglia e ramaglie.

Tra le due sorelle regnava buona armonia; la povera andava sempre ad impastare il pane dalla ricca, e questa per ricompensa, le dava una focaccia perchè sfamasse i suoi due piccoli, che crescevano sani e fiorenti come rose. Al contrario, i figli della ricca, benchè si cibassero sempre di profumato pane bianco appena uscito dal forno crescevano gracili e malaticci.

Ciò fece nascere un po' di gelosia nel cuore della ricca, la quale un giorno non potendosi più frenare chiese alla sorella: «Dimmi un po', ma cos'è che dai ai tuoi bambini, da crescerli così sani e robusti?». «Non tanto, solo qualche focaccia di pane nero, e da bere, l'acque che porto da qui, dove mi lavo le mani sporche del tuo pastone».

A sentir ciò, la gelosia della ricca non ebbe più limiti e proibì alla sorella di portare a casa, da allora in avanti, l'acqua del vassoio dove si era lavata le mani intrise di pasta.

Ma l'Onniveggente che tutto vede, non restò insensibile a tale ingiustizia, e dall'alto del suo impero celeste, decise di punire quella donna superba ed egoista. Ed ecco che a notte, scoppia un furioso temporale pieno di lampi e tuoni; ad un tratto tra lo sferzare obliquo della pioggia, si vide guizzare un'accecante folgore che andò diritta a sfogarsi sulla bella casa della ricca; e poi tutto sparì in un largo crepaccio.

Quando al mattino la sorella povera uscì con i suoi due bambini, rimasero stupefatti: il sole, che stava levandosi dietro gli ultimi nembi del temporale i quali sospinti dal leggero vento mattutino svanivano sempre più negli sconfinati confini dell'orizzonte, faceva scintillare, proprio là, dov'era la casa della ricca, una larga chiazza di limpida acqua: era nato il lago!

Ora non è molto, che tra i vecchi si amava ancora raccontare: che nei giorni sereni, quando la acqua limpida del lago è sgombra di limo, e solo appena increspata da un leggero venticello, che fa stormire le foglie degli alti pioppi argentei intorno, là in fondo, verso il centro, dove guizzano le schiene grigio - plumbee dei lucci, era possibile ancora scorgere le rovine della casa della sorella ricca, il cui sprofondamento diede origine al lago.

(1) Alcuni vogliono, che l'abitazione della sorella ricca fosse un mulino: infatti, nelle misere società contadine del passato, essere mugnaio era sinonimo, se non proprio di vera ricchezza, di una certa agiatezza economica.

(Seconda versione)

Un tempo, nel sito stesso ove oggi si trova il Lago Grande di Caprara, stavano le dimore di due sorelle; l'una ricca e l'altra povera (1), madri entrambe di due bei bambini.

Malgrado esse avessero differenti caratteri, quanto la ricca era avara ed egoista, la povera era buona e caritatevole, i loro rapporti erano alquanto buoni, tanto che la povera andava spesso ad aiutare la ricca a fare il pane.

Ed ecco che un giorno, il Signore in veste di pellegrino, si imbatte a chiedere l'elemosina alla porta delle due sorelle. Qui, mentre la ricca gli sbatteva la porta in faccia, la povera gli porgeva più della metà della focaccia che teneva in serbo per sfamare i suoi bambini. Allora il Signore, commosso da sì tanta generosità, le confidò: «Stanotte punirò equamente quella tua sorella ricca quanto egoista ed avara; mu tu mi raccomando, non farle parola di ciò, perchè in tal caso sarei costretto a farti subire la sua stessa sorte».

Così passò il giorno, ma quando fu sera ed i primi lumi delle lucerne ad olio apparvero alle finestre dei casolari sparsi intorno per la campagna, la sorella povera, vuoi per il timore che succedesse qualcosa di grave alla sorella, vuoi forse un po' per quella smania di parlare che prende sovente le donne: andò dalla sorella e la fece partecipe del grave segreto confidatole al mattino da quel pellegrino sconosciuto.

Quando le due sorelle si accinsero ad andare a dormire, la notte si presentava calma e piena di stelle; ma ecco che a mezzanotte in punto, un profondo boato squarciò l'aria intorno, destando i contadini dal loro sonno profondo. Dinanzi agli occhi stupefatti della gente accorsa fuori casa, apparve uno straordinario scenario: laggiù ove prima erano le case delle due sorelle, ora stava un largo specchio d'acqua, dove si rifletteva la faccia tonda e placida della luna. Non era altri che nato, il Lago Grande di Caprara!

La leggenda vuole, che ancor oggi, nelle notti serene, quando la superficie liscia del lago scintilla tutta trapunta di stelle, da sembrare un manto costellato di diamanti, dalla sua misteriosa profondità, esca la sorella povera e si metta a setacciare, ritmata dal continuo gracidare delle rane; sin che la luce dell'alba incombente o qualche intruso curioso, la facciano di nuovo scomparire nelle viscere del lago.

(1) Alcuni dicitori, vogliono che delle due sorelle, una si chiamasse Maria (secondo altri Maddalena), e l'altra Saremitana.

Quest'ultimo nome, fa pensare, seppure in forma distorta, alla storia del buon samaritano della parabola evangelica.

Culture che scompaiono

CANTO E CULTURA MUSICALE DEGLI OROCI

La cultura musicale degli òroci è pressochè sconosciuta ed il poco che è stato di essa ritrovato e ricomposto, risente fortemente l'influsso dei popoli loro vicini.

Gli strumenti musicali usati dagli òroci erano di forma alquanto primitiva e rudimentale. Il loro strumento a fiato, chiamato «kunkai» se di legno, o «mêna» se di metallo, era una specie di flauto; quello a percussione, «udjadinki», non era altri che un pezzo di tronco risonante; mentre quello a corde, il «dudumanku», ricordava un rustico violino, con una corda sola e la cassa armonica cilindrica.

Più ricche di contenuto erano invece le canzoni, chiamate «ika», le quali trattavano temi diversi. Esse erano perlopiù rivolte ad inneggiare la meravigliosa bellezza della natura, e ad esaltare i pregi e i difetti dell'anima umana.

A quest'ultima serie appartiene anche la canzone «Ajani ika», «La canzone dell'uomo anziano», che qui vi proponiamo in traduzione:

Ina-na-na, ina-na-na, è bello
sentirsi spruzzato dall'acqua d'oro,
e lambire da quella d'argento.
Anch'io un tempo
fui giovane e felice;
ma ora son vecchio,
e tutto il bene ch'era mio,
adesso corre a te.
Ina-na-na, è molto bello,
quando la gente,
t'invidia la felicità!

L'anno (angani) degli òroci si divide in quattro stagioni: inverno (tubê), primavera (njangna), estate (džua), e autunno (bolo). Questi periodi si dividono a loro volta in 13 frazioni di tempo, che corrispondono pressapoco ai nostri mesi. Eccoli qui elencati in trascrizione fonetica.

Beê iča, gennaio, tempo di metà inverno.

Beê kuse, febbraio, inizio del primo tepore.

Beê tua, marzo, tempo di fine inverno.

Beê soonko, aprile, tempo della neve molle.

Beê onko, 1.a metà di maggio, tempo dello sgombero dei ghiacci dal fiume.

Beê ipakta, 2.a metà maggio, tempo in cui la natura fiorisce.

Beê dzumaci, giugno, tempo di istallarsi per la pesca.

Beê ani, luglio, tempo caldo d'estate.

Beê ikki iggasa, agosto, tempo di riposo e della raccolta del pànty (I).

Beê ghikki, settembre, tempo delle alci.

Beê saktu, saktui, beê huka, ottobre, tempo di fine riposo e di mettersi ad accalappiar la selvaggina.

Beê adyi, novembre, tempo dei venti.

Beê mija, dicembre, tempo del freddo.

Curioso è come questo calendario rifletta in modo perfetto le abitudini di vita di questo popolo di cacciatori provetti, sempre esposti al continuo mutare della natura, sotto il perenne svolgersi delle stagioni.

Se da un lato la secolare vita nella tajgà, ha portato gli òroci verso illusorie credenze religiose, d'altro canto ha sviluppato in essi profonde conoscenze, sia dell'ecologia, geografia, cosmografia, zoologia, medicina, ecc.

Il continuo contatto con la natura li ha portati ad un profondo senso di osservazione della vita animale nei suoi più minimi particolari. Ne sia da esempio il loro detto antico: dove trovi la tigre ti sarà facile trovare l'alce ed il cinghiale, ma mai il lupo.

Gli òroci hanno anche un profondo senso di orientamento, il quale aiutano con ingegnosi accorgimenti, facen-

(1) Corna di giovani cervi di razza nobile, maràl e izjùbr. Il primo vive nelle foreste del Tjan-Scian e nelle zone boscose e montagnose della Siberia meridionale; mentre l'altro, nelle foreste montagnose dell'Estremo Oriente.

do segni su tronchi o spezzando virgulti dai cespugli. Per esempio, se si trova in un certo posto un bastone conficcato in terra e poco lontano un ramo spezzato, vuol dire che uno era già stato là, e che quindi aveva preso la direzione dove pendeva il virgulto rotto. Strabiliante è la memoria visiva di questa gente nel sapersi orientare in tutti i posti della loro regione, aiutandosi semmai con le lontane stelle, sulle quali spesso sfogano le loro credenze mistiche. Per essi, la via Lattea non è altri che la lunga e serpeggiante orma lasciata dagli sci di un cacciatore. (Manghy tuliò tagani).

Le stelle hanno anche virtù premonitrici di carattere metereologico: quando la Stella Polare ha un brillìo insolito, presto a notte si leverà il vento, che verrà sicuramente dalla parte dove le stelle scintilleranno di più. Così, come quando la luna od il sole sono circonfusi da un alone scuro, non passerà molto che il tempo volgerà al brutto. Ma gli òroci non traggono solo indici dai fenomeni celesti; anche un tramonto porporino, un'orizzonte offuscato, o sciami di moscerini a sera, sono sicuri presagi di maltempo.

R. B.

« GÊSER » (1)

POEMA EPICO BURJÀTO DEL XV SECOLO

L'eroe Gêser, scese dal cielo per punire le ingiustizie ed i mali che affliggevano la terra.

« ... L'EQUO EROE »

Dalla vertebra cervicale del gigante,
Nacque Gal-Nurman-khan,
Nel suo diabolico corpo,
Eran fusi i tiranni più forti e astuti.
Ed ecco ch'egli fa un truce giuramento:
« La stirpe umana
Deve sparire dalla terra!
Anche i bimbi e le fanciulle!
Castigherò l'umanità con i chanati;
Che il giorno si spenga,
E venga la notte,
Ad annientar i tre signori della terra! ».
E così novanta demoni malefici,
Gialli, azzurri e neri,
Si miser a seminar mali e disgrazie,
Per distruggere l'intera umanità;
Miser radiche velenose
Nelle sorgenti dei fiumi,
Perchè l'acqua avvelenata,
Disseccasse l'erba delle praterie;
Èmpiron monti e valli fiorite,
Di vipere e serpenti;
E là, doveran fertili campi
Fecer spirar aridi venti,

(1) L'epopea burjàta « Gêser », di autori ignoti, risale a circa la metà del XV secolo. Essa fu sempre tramandata oralmente; la sua scrittura ad opera di V.A. Favorskij e N. Baldano, non risale che ad alcuni anni fa. Il brano qui riportato, testimonia la validità di una civiltà letteraria, quasi sconosciuta nel nostro paese.

Accompagnati da pestifere nebbie,
Che uccidevano
Tutto ciò che avvolgevano.
I tre capi dei più forti
Popoli della terra,
Sempre più preoccupati ed afflitti
Dalle tormentose epidemie,
Si chieser l'un l'altro,
Addolorati e stupiti:
« Si può mai continuar così?
Con questa mortifera peste,
Che nessuna medicina,
Può guarire?
Chi avrà mai versato
Questo si iniquo vino?
Essi allora si rivolsero
Al famoso šaman Sajnarkhan,
Che sapeva guarir tutti i mali,
Predire il futuro,
E distinguere all'olfatto
Qual'era la carne commestibile;
Perchè svelasse
Al popolo affranto,
La magìa di quel vino
Che uccideva indistintamente
Tutti i popoli della terra.
Sajnarkhan allora,
Per sciogliere il maleficio,
Fece mettere in una
Superba coppa di legno,
Le lacrime di dolore

(Disegno di A. Sacharovskaja, « Gêser », epopea burjàta, tratto da « I Siberiani », Nino Nasi Editore)

Del popolo tormentato:
La lignea coppa
In breve fu colma;
Ed ei immobile come una statua
Si mise a scongiurare,
Volgendo i freddi occhi
Verso il cielo d'occidente.
Mentre gli scongiuri
Si sperdevano in cielo,
Sajnarkhan gettò in alto la coppa
Grondante di lacrime,
Come rugiada:
Ed essa perforando le nubi,
S'andò a posare sul desco
Della vecchia saggia Manzan-Gurmê,
Che l'afferrò
A volo, e ne rimase
Assai stupita:
Chi sarà mai ancora in disgrazia?
Guardò nel suo specchio magico;
Nell'universo tutto era calmo,
Ma là, sulla vasta terra
Ove stavan gli uomini,
Vide una grande disgrazia:
Tutt'era distrutto
Da una terribile pestilenza.
E là dove regnavan
La paura e la morte,
Ballavano e gioivano,
Novanta demoni...

. . . .

« Per salvare l'umanità,
Venga dalle altezze celesti,
Un equo eroe! ».

(Disegno di A. Sacharovskaja, tratto da « I Siberiani », Nino Nasi Editore)

Esperienze di ricerca nell'Alto Canavese

Il coro di Baio Dora

Abbiamo incontrato Amerigo Vigliermo all'« Autunno Musicale » di Como nel settembre scorso durante una delle giornate del primo « Laboratorio di musica popolare ». Vigliermo con il Coro di Baio Dora ha iniziato un'importante opera di recupero (documentata in un libro di cui si parla in altra parte della rivista) e di formazione di un repertorio di complessi corali non cristallizzato a quel numero limitato di canti della montagna che da anni siamo abituati a sentire. Da sette anni Amerigo Vigliermo con il coro bajolese percorre il Canavese registrando e raccogliendo testi di canzoni popolari che poi vengono riproposte in esecuzioni del Coro di Baio Dora negli stessi paesi dove sono state raccolte.

A Vigliermo che lavora a Ivrea (all'Olivetti, dove è entrato a quindici anni come apprendista e ora è laureato in matematica) abbiamo chiesto di raccontare l'esperienza sua e del coro bajolese.

* * *

NOTA DISCOGRAFICA. - Il Coro di Baio Dora ha registrato un disco: « Canti popolari noti nell'Alto Canavese », LUNAPARK (Ricordi) 33 LPARK 68004. Questi sono i titoli: « La brenta », « La bela Anna Maria », « Ceciliota », « Cara Main », « An val d'Ôndôna », « Serenata canavesana », « Girometa », « A testa bassa », « La Marianna », « La fava bianca e ròssa », « L'amante in Francia ».

E' inoltre di prossima pubblicazione per l'« Albatros » (Vedette) un disco di canti popolari del Piemonte dedicato al Canavese.

Abbiamo accettato volentieri di scrivere qualche parola sulla nostra attività, soprattutto perchè questo ci consente di parlare della gente canavesana, delle sue abitudini, delle sue tradizioni e, in particolare, dei suoi canti.

Le nostre argomentazioni sono il frutto di una ricerca condotta direttamente a contatto con la gente dell'Alto Canavese, da cui abbiamo acquisito tutta l'esperienza e tentato di recepire tutto l'insegnamento in materia di canti tradizionali.

Baio Dora è un piccolo paese, situato nord di Ivrea, circa 8 chilometri, nascosto sotto la montagna, da cui, ogni tanto, cadono dei massi, che per fortuna non hanno mai causato danno nè alle persone nè alle abitazioni.

Una frazione di 500 anime senza nessuna possibilità di sviluppo, almeno per ora, un paese « dormitorio » i cui abitanti, un tempo contadini o minatori - contadini, oggi vanno a lavorare nelle fabbriche di Ivrea (Olivetti, Châtillon) o del capoluogo Borgofranco.

Un paesino, simile a tanti altri dell'Alto Canavese, in lenta trasformazione, in progressiva necrosi per quanto riguarda l'aspetto esteriore delle abitazioni, specie quelle abbandonate, in profonda evoluzione per quanto concerne la mentalità dei suoi abitanti, costretti ad operare in una situazione sociale profondamente mutata in breve tempo.

La frattura tra « vecchio » e « nuovo » con tutti i suoi problemi, con tutte le sue incongruenze e le sue difficoltà di riadattamento degli uomini e delle cose alla nuova realtà della società industriale che si è instaurata con prepotenza, senza peraltro essere riuscita a soppiantare completamente nei nostri paesini la società « antica » basata sull'economia agricola, ha causato un trauma, un disagio notevole sollevando grosse difficoltà e richiedendo repentine modificazioni del sistema di vita a cui nessuno era preparato.

Questa frattura, con tutte le sue conseguenze, si traduce in un disagio soprattutto per gli anziani i quali si sentono in un certo mo-

do emarginati osservando la inutilità dei loro sforzi giovanili per creare le strutture adatte al loro sistema di vita.

Il fienile è dai giovani trasformato in abitazione, la stalla, un tempo orgoglio di famiglia è oggi adibita a garage, la cantina un tempo gelosamente curata, è divenuta ripostiglio per le bibite e l'acqua minerale.

In questo « scontro » di mentalità diverse chiedere agli anziani di cantare o di raccontare le loro tradizioni significa farli sognare ad occhi aperti, significa ridare loro, almeno per un momento, una responsabilità che li fa ancora sentire utili, importanti, capaci di qualche azione apprezzata dai giovani.

Ma, come vedremo, non fu subito facile stabilire un dialogo con loro. In questo paesetto, calati in questa realtà, un gruppo di persone decide di formare un coro, per riunirsi alla sera, per rompere la « routine » quotidiana, ma ancor più per desiderio di rinnovare una vita associativa sempre più disgregata e avvilita, non certo favorita, dalle esigenze imposte dall'attuale società consumistica.

Il Coro inizia la sua attività nell'ottobre 1966 seguendo i « clichè » del cosiddetto canto di montagna. Partecipa anche a qualche « concorso di canti della montagna » senza mai ottenere alcun consenso, traendo tuttavia utili indicazioni circa la scelta di una attività futura, allora ipotetica e vaga, più aderente alle nostre caratteristiche canore e umane e al nostro spirito di indipendenza, di non sofferenza a schematismi preordinati troppo caratteristici della società in cui viviamo.

Con l'accresciuta maturità del complesso, con la maggiore disponibilità di tempo da parte di alcuni componenti, venne l'ora, attesa fin dal momento della fondazione del gruppo, di una scelta più cosciente, più rispondente ad un lavoro serio, che, pur conservando l'aspetto di un hobby, rifuggisse dalle tentazioni di una attività esclusivamente « dopolavoristica ».

In sostanza il Coro avvertendo nuove esigenze e sentendo di poter forse diventare un gruppo capace di dare il via « a qualche cosa di nuovo » cercava una sua « personalizzazione », un suo stile una strada autonoma: s'era stancato di imitare e di plagiare i modelli fino a quel momento seguiti. Volevamo ragionare con la nostra testa, volevamo un repertorio nostro, inedito, più confacente alle nostre caratteristiche vocali.

Iniziava così, con questi intendimenti, la ricerca che ci avrebbe condotti ad una visione del canto e del mondo popolare, ben diversa, ben più grande e incomparabilmente più importante per noi. Si trattava in sostanza di attuare i propositi già espressi, dai componenti più preparati, nel momento della fondazione: ritrovare i canti dei nostri nonni, riportarli « fuori » con lo stesso spirito, rimetterli in circolazione, almeno nell'ambiente in cui potevamo esercitare qualche influenza. Da Baio Dora, nel dicembre del 1970 incominciavamo, registratore alla mano, la ricerca sistematica dei canti. Dapprima la nostra azione si svolgeva presso parenti, nonni, zii e presso amici e... amici di amici. In poco tempo, dopo essere stati a San Bernardo e a Quassolo, il programma « nuovo » il repertorio « tutto nostro » era formato. Un avvio folgorante, superiore ad ogni sia pure ottimistica aspettativa.

E dire che molti ci avevano sconsigliato un simile tentativo. Avremmo potuto chiudere così la nostra ricerca, in fondo lo scopo che ci eravamo prefissi era stato raggiunto.

Ma, in quel breve tempo, a contatto con una realtà canora che credevamo scomparsa, o comunque non tale da affascinarci fino a quel punto, era cambiato qualcosa in noi.

Avevamo intravisto « qualcosa » in quei canti, di molto più importante che un semplice fatto sonoro: erano manifestazioni di vita, erano una manifestazione del poliedrico e caratteristico mondo della nostra gente. Non sapevamo che il canto popolare potesse attirare in noi tanta curiosità, tanto desiderio di conoscere le cause, i motivi da cui prende spunto.

Ma allora non era più soltanto ricerca canora che dovevamo fare, ma ricerca etnografica, cioè una ricerca estesa a tutte le manifestazioni riguardanti la vita della nostra gente. Intensificammo le ricerche, non solo quantitativamente aumentando il numero dei collaboratori, ma qualitativamente cercando ogni genere di notizia che potesse illuminarci sulle situazioni passate della vita che si conduceva nei nostri paesi.

Avere un Coro a disposizione fu utilissimo.

Impostammo il nuovo repertorio e cominciammo a cantarlo nei paesi circonvicini, quando eravamo invitati per qualche serata. Cominciammo a spiegare le nostre intenzioni e a chiedere la collaborazione di quanti ancora potevano aiutarci. Dapprima notammo qualche diffidenza. Chiedere alle persone di cantare significa entrare nell'intimità dei loro sentimenti e poi, nella gente, notavamo una certa riottosità a insegnarci quel che sapeva. Forse, pensava: « Questi ci vogliono prendere in giro ».

Per vincere questa diffidenza dovemmo lavorare seriamente.

Era necessario, come del resto era nostra intenzione fin dall'inizio, fare qualcosa di serio, qualcosa di « grosso » che convincesse la gente sulle nostre buone intenzioni.

Dopo essere stati a Loranzè e a Perosa decidemmo di raccogliere il materiale trovato e di pubblicarlo, compiendo, con questo, un umile atto di restituzione dei canti a coloro che ce li avevano insegnati.

Girando per i paesi dell'Alto Canavese imparavamo lentamente a conoscere il « cuore » della nostra gente. Pian piano il desiderio iniziale di cambiare repertorio ci appariva sempre più irrilevante e secondario mentre venivano alla ribalta elementi molto più importanti, molto più significativi che ci rivelavano un mondo culturalmente ricco, basato su concetti oggi considerati vecchi e banali. Soprattutto la vita associativa, condotta dai nostri antenati, ci sembrò qualcosa di sommamente vitale e straordinario. Cooperative operaie, caseifici, congregazioni anche d'intonazione parrocchiale, convegni serali nelle stalle, nelle osterie, nelle piazze; feste padronali, società carnevalesche: sono alcune forme di vita associativa che i nostri antenati coltivavano con amore.

Nell'autunno 1971 apparve la prima raccolta del Coro Bajolese: « Canti popolari noti nell'Alto Canavese » edito dalla società di Storia e Arte Canavesana di Ivrea.

Il prof. Leydi, informato della nostra attività e degli scopi a cui mirava, firmò, senza esitazione, la presentazione in cui vaticinava quanto poi pian piano si sarebbe venuto puntualmente a verificare nell'ambiente del Coro Bajolese.

La pubblicazione del libro ci spianò la strada e convinse molti anziani sulla validità e sull'onestà della nostra iniziativa. Il coro cantando il nuovo repertorio potè accaparrarsi nuovi, preziosi, collaboratori.

Attualmente sono state avvicinate persone di venti paesi, effettuando la registrazione di nastri magnetici, tutti conservati e catalogati, per circa 30 ore d'ascolto.

Abbiamo già provveduto alla trascrizione di molti canti per cui ora il nostro repertorio è vastissimo, ma, ciò che più conta, esso contiene, oltre all'elemento sonoro, un'immagine « viva » dell'attività canora della nostra gente. Non vorremmo a questo punto aver dato l'impressione di fare dell'anacronistico campanilismo, crediamo che il nostro atteggiamento non cambierebbe affatto se agissimo in un'altra regione perchè siamo guidati dal desiderio di conoscenza e non, come avviene molto facilmente oggi, dall'insana volontà di stilare classifiche.

Il materiale registrato presenta i vari aspetti del canto popolare e delle tradizioni locali.

Sono per lo più antiche ballate, i cui testi furono già, sebbene in versioni diverse, annotati dal Nigra, e canti locali.

Gli argomenti trattati sono i più disparati, quali si possono trovare nel caleidoscopico mondo popolare: amore, morte, ironia, umorismo bonario e boccacesco, talvolta rivolto contro i preti e le autorità in genere, ecc...

Il gruppo spontaneo di S. Bernardo

Ma non solo i canti sono interessanti anche le tradizioni a cui sono legati come feste patronali, coscritti, matrimoni, veglie funebri carnevali presentano dei cerimoniali molto pittoreschi. Vi sono poi i racconti stupefacenti delle « masche » o dei « masc » che mozzavano il fiato agl'uditori quando nelle stalle, durante le lunghe serate invernali, i più anziani tenevano banco con questi argomenti. Vi sarebbero qui da fare delle considerazioni che ci porterebbero molto lontano da quella che può considerarsi la nostra attività di gruppo corale.

Abbiamo potuto appurare che i canti, specie quelli narrativi, venivano « rappresentati » cioè il testo serviva da copione ed era recitato, cantando, dai vari personaggi. Una specie di operetta rappresentata nelle stalle o anche in piazza, specie durante il carnevale. Vi sono molte tradizioni salienti che vanno dal compianto funebre, praticato a Rueglio, unico esempio nell'Alto Canavese, al Canto delle Martine consistente nell'andare a fare la serenata alle ragazze intente, nella stalla, a filare canapa o lana.

Sono molto rari, noi ne abibamo registrato solo due completi, i canti di protesta. Questo si spiega col fatto che nell'Alto Canavese la gente non subì il sopruso di un padronato intransigente perchè esisteva la piccola proprietà.

Si mangiava poche castagne, o poche patate, o poca polenta, ma tutto era frutto della propria terra e la gente si accontentava. I nostri numerosi collaboratori sono per lo più persone dotate di spirito molto aperto, in genere sono coloro che nel paese d'origine si occupano della cantoria, sono nella banda musicale, nella società carnevalesca, sono soci della cooperativa, e perfino a volte sostenitori della società sportiva locale.

Per lo più sono contadini o sono stati contadini in ogni caso anche se sono occupati presso fabbriche fanno come seconda occupazione i contadini. E' questo, del doppio impegno, una caratteristica molto antica e radicata in Canavese.

Coltivano la vigna, il campicello, ingrassano il maiale, poi secondo la tradizione fanno gran festa quando nell'inverno lo uccidono.

Come si vede dall'idea iniziale di trovare un nuovo repertorio siamo approdati nel vasto e caleidoscopico mondo popolare ricco di manifestazioni spontanee e di cultura etnica talvolta complessa e talvolta sconcertante nella sua semplicità. Tutto il materiale trovato, nella totalità, potrebbe diventare oggetto di studio etnografico approfondito. Facendo parte di un gruppo corale la nostra attenzione è maggiormente rivolta ai canti che costituiscono, già di per sè, una grossa base di studio. Oltre alle difficoltà di trascrizione e di studio analitico e comparativo c'è per noi il grosso assillo di ricantare, senza coartarle, le melodie trovate.

Un problema arduo, difficile da risolvere bene.

Tuttavia il fatto di vivere fra la gente che ci ha insegnato i canti costituisce per noi un grosso vantaggio. Noi stessi apparteniamo a loro, per scoprire il loro mondo non abbiamo fatto una spedizione « pionieristica », come potrebbe accadere per gli studiosi che provengono da ambienti estranei, è bastato aprire le orecchie e ancora più il cuore al richiamo delle nostre stesse tradizioni. Con questo stato d'animo il Coro si pone di fronte al difficile problema di riproporre i canti in forma genuina dando vita ad un tentativo di Folk Revival forse mai prima tentato, sono parole del prof. Leydi, in Italia da Cori simili al nostro.

La nostra attenzione è attualmente polarizzata da questo problema. Per trovare la via giusta ci lasciamo guidare il più possibile dalla gente da cui abbiamo imparato la melodia.

Specialmente dai gruppi spontanei cerchiamo di capire anche le armonie ponendo cura di mantenere inalterate le caratteristiche peculiari del canto e del modo di porgerlo. Quando invece ci troviamo di fronte a melodie « modali » che si sviluppano su scale lontane dall'acquisita sensibilità della scala « temperata » allora esperimentiamo il nostro senso naturale. In altre parole ci ricordiamo di essere dei canavesani, cerchiamo di dimenticare quel che sappiamo di « armonizzazioni », lasciandoci guidare dal senso naturale. In questo caso s'impara la melodia e si mettono le armonie a « sentimento »; successivamente quando l'esperimento, ripetuto più volte dà sempre lo stesso risultato, allora e solo allora trascriviamo sotto la melodia, le armonie trovate sperimentalmente. Non sappiamo quale sia la validità del nostro lavoro, certo è che esso ci appassiona moltissimo ed inoltre fa intervenire tutti i coristi che non si vedono costretti a subire le « armonizzazioni » propinate loro da un « maestro ».

Durante questi due anni di lavoro a contatto diretto con la nostra gente molte cose sono mutate nell'ambiente del Coro Bajolese. Come s'è detto all'inizio desideravamo cambiare repertorio volevamo cioè chiedere al canto popolare qualcosa che servisse al Coro. Ora le parti si sono invertite, il Coro vuole, o vorrebbe, servire in qualche modo il canto popolare.

Abbiamo scambiato, meglio la conoscenza del mondo popolare della nostra gente, ci ha indotti a scambiare, la tesi coll'ipotesi mentre prima il coro era il fine dei nostri sforzi oggi è divenuto il mezzo per « portar fuori », con la massima umiltà, per restituire alla gente quei canti che dalla gente abbiamo imparato.

Un fatto straordinario, oltre alla bravura come cantori, che ci ha molto colpiti e affascinati è il modo con cui i nostri collaboratori sanno godere della vita associativa.

Vederli attorno a un tavolo, o seduti sulla trave lungo la strada o sulla piazza, osservarli nella stalla o nei campi, durante le pause, uniti per cantare o per discutere, per scambiarsi gioie e ansie, è stato per noi l'insegnamento più prezioso.

Più volte ci siamo detti: se riuscissimo a portare nel Coro quello spirito di serena amicizia che legava i nostri nonni siamo sicuri di perpetuare ancora le tradizioni canore della nostra gente. Finora siamo riusciti nell'intento, per il futuro siamo molto fiduciosi. Il nostro lavoro, lontano dalle lusinghe di una pubblicità che potrebbe indurci ad atteggiamenti divistici, in netta antitesi con l'insegnamento ricevuto, deve essere considerato come un omaggio non solo reso alla nostra gente, ma al mondo popolare in genere da cui ci pare, oggi si voglia attingere a piene mani senza nulla donargli e nulla riconoscergli.

Amerigo Vigliermo

oooooooooooooooooooooooooooooooo
oooooooooo

LE RAPPRESENTAZIONI DEL MAGGIO A CERREDOLO E NOVELLANO

Le rappresentazioni del maggio nella montagna reggiana hanno visto in attività due delle tre compagnie che negli ultimi anni hanno riscosso il consenso del pubblico di questo antico spettacolo: Cerredolo e Novellano infatti hanno messo in scena alcuni copioni, mentre a Costabona la locale « Società del maggio » ha interrotto la serie delle recite consecutive dell'ultimo decennio.

A Cerredolo la riunita compagnia dei maggerini ha costituito la « Società folkloristica di Cerredolo ». Queste sono le cariche:

— Alberto Schenetti, presidente e suggeritore
— Renzo Paglia, Giuseppe Baroni, Franco Giorgini, consiglieri
— Rico Bonicelli, consigliere-segretario
— Carlo Croci, cassiere
— Antonio Mandreoli, suggeritore
— Rino Giorgini, musicista
—altri soci: Giovanni Righi, Ugo Occarini, Aldo Paglia, Sergio Lazzarini, Remiro Cavazzini, Serafino Albertini e Maria Bargi.

Ricordiamo inoltre il complesso di Novellano attivo anche quest'anno nonostante le innumerevoli difficoltà e dimostrando l'entusiasmo e la passione che sempre hanno caratterizzato i novellanesi che hanno cantato i maggi di Romeo Sala « Rimadoro » (il 9 e 29 luglio) e « La figlia del condannato » (l'1 e l'8 agosto). I testi sono stati interpretati da Gino « Gerardo » Diambri, Dorino Manfredi, Gianni Novellani, Liliana Novellani, Tullio Verdi, Ferruccio Verdi, Bruno Benassi, Ilio Chiesi, Delfino Rossi, Renzo Rossi, Franco Sorbi, Giuseppe Corsini, Umberto Diambri.

Questi sono i copioni messi in scena dalla « Società folkloristica di Cerredolo »:

ROSITA E VIVIANO

Personaggi e interpreti

Rosita	Maria Bargi
Viviano	Franco Sorbi
Valeriano	Renzo Paglia
Sultano	Viterbo Marzocchini
Amatore	Giovanni Righi
Ricciardello	Franco Giorgini
Capitano	Giuseppe Baroni
Fiumistella	Serafino Albertini
Re Roberto	Ugo Occarini
Olindo	Rico Bonicelli
Un pastore	Aldo Paglia

Testo di autore ignoto rielaborato da Alberto Schenetti e Antonio Mandreoli.

Suggeritore: Alberto Schenetti.

Rappresentato a Cerredolo Pioppeto il 28 maggio e il 4 giugno e a Villaminozzo il 6 agosto.

FILIPPONE

Personaggi e interpreti

Filippone	Renzo Paglia
Re Guglielmo	Remiro Cavazzini
Donatella	Ugo Occarini
Malaguerra	Giuseppe Baroni
Alessandra	Aldo Paglia
Manbriano	Franco Giorgini
Mirella	Maria Bargi
Principe Corino	Giovanni Righi
Faraone	Rico Bonicelli
Maristella	Serafino Albertini

Testo di autore ignoto rielaborato da Alberto Schenetti e Antonio Mandreoli.

Suggeritore: Alberto Schenetti.

Rappresentato a Cerredolo Pioppeto il 2 e il 9 luglio e a La Verna il 23 luglio.

DISFATTA D'INGHILTERRA

Personaggi e interpreti

Re Erone	Remiro Cavazzini
Alessandra	Ugo Occarini
Viscorte	Giovanni Righi
Goffredo	Giuseppe Baroni
Eraldo	Franco Giorgini
Agolardo	Serafino Albertini
Marisa	Maria Bargi
Urgano	Renzo Paglia
Argante	Rico Bonicelli
Malaguerra	Aldo Paglia
Principe Giuliano	Giovanni Righi
Antonella	Serafino Albertini
Leone	Sergio Lazzarini

Testo di autore ignoto rielaborato da Alberto Schenetti e Antonio Mandreoli.

Suggeritore: Alberto Schenetti.

Rappresentato a Cerredolo Pioppeto il 18 e 25 giugno, 16 luglio e a Sassatella il 30 luglio.

GRAN SULTANO

Personaggi e interpreti

Re Teodoro	Viterbo Marzocchini
Florinda	Maria Bargi
Artiglio	Franco Giorgini
Ernesto	Franco Sorbi
Re Alessandro	Remiro Cavazzini
Pinamonte	Giovanni Righi
Paraninfo	Giuseppe Baroni
Sultano	Renzo Paglia
Antinesca	Serafino Albertini
Sacripante	Rico Bonicelli
Gigante	Aldo Paglia
Policardo	Aldo Paglia
Smeralda	Ugo Occarini
Astronomo	Ugo Occarini
Leone	Sergio Lazzarini

Testo di autore ignoto rielaborato da Alberto Schenetti e Antonio Mandreoli.

Suggeritore: Alberto Schenetti.

Rappresentato a Cerredolo Pioppeto il 13 e 15 agosto.

Tesi di laurea e mondo popolare

Canti popolari lombardi e veneti

Continuando la pubblicazione di brani tratti da tesi di laurea su argomenti riguardanti il mondo popolare, presentiamo « Studi sui canti popolari Veneto-Lombardi » di Eva Tormene e « Una ricerca sul canto popolare lombardo di filanda » di Cristina Melazzi. Questi due lavori non sono solo l'arido risultato di studi in archivi e biblioteche, ma anche, e soprattutto, il risultato delle esperienze di ricerca sul campo e assumono quindi un preciso valore che documenta l'importanza del lavoro compiuto.

Eva Tormene ha discusso la sua tesi con il Ch.mo Prof. Augusto Marinoni all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Laurea in Lettere Moderne, A.A. 1970-71.

Questa tesi non è nata per giungere ad una critica estetica o ad un rigoroso studio filologico, ma per un avvicinamento ad un ambiente, ad una tradizione e ad una cultura a cui finora sono stati dedicati relativamente pochi studi.

La scienza che si occupa del mondo popolare ha avuto ed ha tuttora molti nomi: c'è chi la chiama folklore, chi demologia, chi antropologia culturale, chi etnologia, o storia delle tradizioni popolari; questa varietà di nomi può già essere indicativa come sintomo di una situazione confusa (1). Ci sono però delle distinzioni tra la scienza che si occupa delle manifestazioni di comportamento del mondo popolare e l'etnologia. L'etnologia in senso classico, infatti, si occupa dei popoli monoculturali, cioè di popoli all'interno delle cui comunità esiste sostanzialmente una sola cultura che è comune a tutti i membri della comunità. Ma questa non è la situazione della nostra società moderna in cui convivono e si intrecciano diversi mondi ed ambiti culturali.

A differenza che nella cultura urbana moderna, nel mondo popolare la dipendenza e la contemporaneità di varie manifestazioni culturali è molto più forte.

Nella cultura fondata sulla scrittura è avvenuto lo sviluppo della specializzazione, per cui è possibile, se pure in un quadro di riferimento generale a un ordine culturale che tutto comprende, parlare di storia della musica, storia della pittura, storia dell'architettura, o addirittura parlare della storia di una certa tecnica, di un certo ambito culturale interno all'architettura, alla pittura, alla musica. Nella realtà della cultura di tipo moderno occidentale questa schematizzazione ha una rispondenza reale, mentre nel mondo popolare questo è molto più difficile.

Come esempio limite si può prendere quello di un pastore delle nostre Alpi, che non è soltanto un abile allevatore di animali e un bravo fabbricante di utensili, a volte perfino pittore e scultore, ma spesso anche costruttore di ricoveri e di case: cioè realizza in sè una grande quantità di attività che non sono puramente manuali o tecniche, ma sono delle vere e reali attività culturali.

E' quindi molto più difficile accostarsi ad un tipo di espressione spontanea popolare, come in questo caso le canzoni, senza essere coinvolti da tutto l'insieme

1) Cfr. R. LEYDI, *Canti sociali italiani*, Avanti!, Milano, 1963, pp. 11-12.

di quella realtà: per questo sorge la necessità di considerare i canti collegati con le funzioni che svolgono all'interno di riti e cerimoniali, di situazioni precise quali il lavoro, l'emigrazione, l'amore o la guerra.

Prima di poter giungere a questo ho ritenuto utile accostarmi a problemi più generali quali l'origine e la genesi dei canti e vedere come sono stati affrontati da quando è nato l'interesse per la poesia popolare fino a noi. Qui sono emerse alcune caratteristiche che distinguono le espressioni popolari da quelle dotte (2), quali le varianti e l'anonimato (3).

Strettamente collegato con il problema della genesi e l'origine dei canti è lo studio sulla loro provenienza e la ricerca di documenti ed esempi più antichi possibili da cui il materiale attuale possa essere derivato, per meglio comprendere il significato storico ed il messaggio culturale che hanno in sè. Questo capitolo apre implicitamente un nuovo problema che si può chiamare della « migrazione culturale ». Data la vastità dell'argomento e del materiale è stato necessario circoscrivere uno studio più approfondito ad un'area limitata: ho scelto quella veneto-lombarda perchè è quella in cui sono cresciuta. Mi sono dunque accostata agli studi particolari svolti finora in quest'area, introducendoli con una breve visione dell'ambiente, della situazione e delle condizioni geografiche e storiche della zona lombarda e di quella veneta, affrontandole separatamente per maggiore chiarezza. Le due trattazioni sono volutamente svolte in modo diverso, in quanto per il Veneto il materiale attuale richiede dei collegamenti con una situazione storica che va molto indietro nel tempo (4). Si può vedere a questo proposito l'ipotesi del Boerio che ricollega il « nìo » delle vilote veneziane addirittura con dei testi greci (5).

Questo tipo di trattazione non è invece risultato opportuno per la zona lombarda.

IL PROBLEMA DELLE ORIGINI E DEGLI STUDI SULLA GENESI DEI CANTI

Il problema delle origini della poesia popolare è uno dei temi che più hanno interessato studiosi e filologi fin dall'inizio delle indagini nel campo delle espressioni del popolo. Si è posta subito una questione: la poesia popolare ha origine individuale o collettiva? Numerosissime sono le opinioni nell'uno e nell'altro senso.

Già il Vico (6) nella « Scienza nuova » ha affrontato questo problema. Riferendosi in particolare ai poemi omerici e considerando che nelle società umane primitive le manifestazioni basilari come la lingua, le favole, i proverbi, il diritto ed i costumi hanno carattere collettivo, poichè sono il prodotto della coscienza comune, afferma che anche il rapsodo che recita i canti della tradizione, in virtù del fatto che egli vive in quella tradizione, ne diventa il creatore. Secondo la dottrina del Vico nella poesia popolare non c'è un autore e, se c'è, la sua persona non ha importanza, perchè la sua partecipazione all'opera è paragonabile a quella di chi per primo ha percorso un cammino divenuto poi sentiero e strada. Il sentiero ha una realtà a sè, che si attua in quanto tutti passano per esso, ma nessuno può dirsene autore, poichè tutti lo creano: la soggettività è qui in una dimensione estensiva, che per se stessa diventa oggettività.

Il Vico, pur ammettendo un'origine individuale, annulla in quella stessa origine i concetti di monogenesi e di poligenesi, riconoscendo il peso della tradizione aedica, della quale Omero rappresenta il simbolo più alto.

Le tesi del Vico furono poi in gran parte condivise anche da Herder (7), che identificò la poesia barbarica e primitiva col concetto di una poesia genuina; ma pur riferendo questo concetto soprattutto agli autentici canti che aveva conosciuto nella raccolta inglese e scozzese del Percy, egli l'estese anche alla Bibbia, a Shakespeare, a Dante ed al Tasso.

2) Cfr. C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Einaudi, Torino, 1957, p. L.
3) Cfr. C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, op. cit., p. LIV.
4) Cfr. IDEM, p. XVI (il problema del sostrato).
5) A. DALMEDICO, *Canti del popolo veneziano*, Venezia, 1848, ristampa della 2.a edizione del 1857, ed. del Gallo, Milano, 1967, p. 195 e seg. Vedi qui il cap. « Vilota e villotta », p. 129.
6) Cfr. G. COCCHIARA, *Le origini della poesia popolare*, Boringhieri, Torino, 1966, pp. 14-15.
7) Cfr. G. COCCHIARA, *Le origini della poesia popolare*, op. cit., p. 15.

Poi i diversi esponenti del Romanticismo espressero le loro ipotesi: Jakob Grimm non negò che la poesia popolare avesse i suoi autori, ma questi l'avevano presa dal genio della nazione e in questo senso non avevano agito da individui, ma come organismo che recepisce dalla collettività; le origini della poesia popolare sono sempre collettive poichè è la collettività che crea la poesia (8).

Tra gli assertori delle teorie monogenetiche furono invece Arnim ed Uhland, seguiti più tardi da Goethe e da Hegel. In generale, però, le affermazioni dei Romantici hanno un carattere dogmatico, sono prive di argomentazioni rigorose e per lo più, invece di essere frutto di una ricerca scientifica, sono poste come dati di fatto indiscutibili, in base a cui anche i documenti vengono tranquillamente scelti in modo opportuno e manipolati.

In questo quadro si colloca anche il Berchet, il quale nelle sue « Vecchie romanze spagnole » affermò che la poesia popolare nasce sempre da un individuo, ma fu anche uno dei primi ad intuire che nella poesia popolare un testo è sempre in divenire (9).

Mentre al Berchet interessava determinare la tradizione di un canto come inseparabile dal processo stesso dell'elaborazione, questo processo fu invocato invece dalla scuola finnica, sorta intorno al 1830, soltanto per stabilire quale fosse il testo primigenio di ciascuna poesia popolare.

Si era dunque fatto un decisivo passo in avanti: le dogmatiche affermazioni dei Romantici dovevano finire ad un vaglio critico.

Oltre agli studiosi della scuola finnica, le cui ricerche finirono coll'affrontare il problema dell'elaborazione popolare, anche i folkloristi europei furono affascinati dalla impossibile ricerca del testo primigenio. Ci si rivolse quindi ai nascenti studi di filologia, per cui si ebbe un'unione fra la disciplina filologica romanza e gli studi sul folklore. Con i metodi della filologia romanza si cercava di stabilire la lezione originale del documento popolare, che poteva restituirlo nella sua integrità, quindi nella sua massima bellezza (10).

Gaston Paris nel 1866 era del parere che è assolutamente indispensabile applicare allo studio dei canti popolari il metodo comparativo, perchè soltanto così se ne può ricostruire il testo primigenio (11). A questa teoria si accomunava due anni dopo il folklorista ungherese S. Varrò, il quale tentò inutilmente di ricostruire l'archetipo di una ballata popolare ungherese.

In questa situazione un importante personaggio fu Giuseppe Pitrè, che portò nelle sue ricerche il tipo di preparazione culturale che aveva: era medico ed introdusse nei suoi studi un metodo di tipo naturalistico (12). Le sue raccolte sono importanti e conservano il loro valore proprio perchè sono state attuate con un metodo di tipo scientifico che, anche se oggi può essere considerato non più valido e pertinente, era comunque avanzato rispetto ai tempi. A lui dobbiamo la fondazione dell'« Archivio delle tradizioni popolari », di cui abbiamo trentatrè volumi (1880-1906), che contengono molteplici e inestimabili documenti di letteratura popolare, mitologia comparata, novellistica e importanti notizie bibliografiche. Nel proporre l'origine della poesia popolare, egli considera le varianti come modesti ritocchi (13):

« Un bel giorno, in mezzo ad una piazza cittadina, o nel fondo oscuro di un chiasso, o nell'aperto dei campi, si alza una bella canzone non mai fino allora udita. Chi l'ha fatta? Chi ha potuto farla? Nessuno lo sa... Se trattasi di un vero canto del genere de' rispetti, il popolo presto lo impara senza menarne scalpore; e se qualche circostanza ricordata in quello non gliene fa conoscere la fattura ei lo mette nell'archivio degli antichi e non ne parla dell'altro. Ma col ripeterlo, col cantarlo, col passarlo di bocca in bocca, da questo a quel paese, dalla montagna alla marina, dal campo al mercato, rispettandone il contenuto, ne va leggermente ritoccando la forma, che qualche volta piglia colori locali. E che cosa sono le variazioni se non questi leggeri ritocchi? ».

8 Cfr. IDEM, pp. 17-19.
9) Cfr. G. COCCHIARA, *op. cit.*, pp. 22-23.
10) V. SANTOLI, *I canti popolari italiani*, Sansoni, FI, 1911, p. 6.
11) Cfr G. COCCHIARA, *op. cit.*, pp. 23-24.
12) R. CORSO, PITRE' G., in « Enciclopedia Treccani », vol. XXVII, p. 443.
13) G. PITRE', *Canti popolari siciliani*, Pedone-Lauriel, PA, 1870, p. 11.

Le variazioni e le elaborazioni dei testi cominciano ad acquistare importanza, ma sono considerate ancora solo come piccole modificazioni. Proprio in questo campo assume particolare rilievo l'opera di Alessandro D'Ancona, il quale basandosi sulle diverse lezioni di alcuni canti nelle diverse regioni d'Italia arriva addirittura alla conclusione che il canto popolare italiano ha come patria d'adozione la Toscana, da cui le diverse espressioni musicali si sono poi diffuse nelle altre regioni (14).

« I numerosi raffronti fra componimenti di ogni parte d'Italia dimostrano che non si tratta di somiglianze generiche prodotte da conformità di sensazioni e di vicende, come sembra opinare il Pitrè... bensì di sostanziale identità nel componimento stesso, modificati qua e là variamente in alcuni particolari col passar di bocca in bocca e migrar di luogo in luogo, e derivato da una sola fonte, che nel più dei casi, è sempre la medesima... Se osserviamo le raccolte, sarà agevole vedere che una parte dei canti è in dialetto locale abbastanza puro, ma un'altra parte è in forma mescidata di altri dialetti... Noi crediamo che il canto popolare italiano sia nativo di Sicilia... e abbiamo come patria d'adozione la Toscana:...» (15).

Egli ritiene infatti che l'elaborazione popolare sia fatta di modesti ritocchi o aggiunte e tenda ad impoverire il testo originario.

Particolare attenzione alle varianti pose Costantino Nigra, che non solo aveva raccolto quelle dei canti popolari del Piemonte, ma aveva anche affrontato il problema della loro elaborazione, come essa si presenta in tutta la sua complessità. Per lui infatti l'elaborazione può costituire un processo di sfaldamento e quindi di degradazione, ma può anche risolversi in un processo di purificazione. Egli dice molto bene che: (16)

« I popoli non si limitano a ripetere le antiche canzoni e a modificarle continuamente. Essi creano nuove canzoni anche oggi. Solamente queste canzoni, che si producono, lungi dalla città, negli oscuri villaggi, nei campi e sui monti, difficilmente si lasciano sorprendere dall'osservatore nel periodo genetico. Questo periodo ha sempre qualche cosa di misterioso... La redazione prima d'una canzone non può certamente essere che individuale. Ma è poi continuamente elaborata da molti. Quindi in questo senso si può dire che la canzone popolare è opera collettiva... Quando dai nostri contadini si compone una canzone, si comincia a fissare la melodia, e questa è tolta ordinariamente da una canzone anteriore. La melodia determina il metro. Intere frasi e interi versi, e spesso il principio della composizione sono mutuati da canzoni già esistenti. Ciò che si aggiunge di nuovo è spesso scorretto, rozzo e talora confuso; a poco a poco, passando per molte bocche, si modifica, si purifica, si compie; nuove idee si aggiungono; le espressioni scorrette sono successivamente eliminate e sostituite da altre più corrette; queste alla loro volta, passando per altre bocche e trovandosi in ambienti meno propizi, si corrompono di nuovo, si oscurano, per rinnovarsi di poi... Il popolo rinnova il canto e lo modifica costantemente nelle forme dialettali e nel contenuto, e finalmente anche in parte nella melodia e nel metro, e queste continue modificazioni costituiscono in realtà una perpetua creazione della poesia popolare...».

Il Cocchiara (17) segnala tra gli altri tentativi di ricostruzione dei testi primigeni attraverso le varianti, quelli svolti nel 1891 dal Doncieux, il quale sapeva bene che quei testi non erano che il frutto di congetture guidate da un certo gusto popolare, e poco più tardi quelli di John Meier. Quest'ultimo cercò di affrontare il problema delle variazioni come la forma in cui la poesia popolare si caratterizza. Il Meier accettò in sostanza la tesi che la poesia popolare fosse opera di un individuo, ma ritiene che quell'individuo avesse il pieno potere di alterare la creazione di chi l'aveva preceduto. Per il Meier, insomma, non c'è cantante popolare che non alteri la creazione di un altro. Questa è

14 A. D'ANCONA, *La poesia popolare*, Giusti, Livorno, 1906. Cfr. V. Santoli, I canti pop .it., op. cit., pp. 196-197. Cfr. F. Pintor, D'Ancona A., in « Enciclopedia Treccani », vol. XII, pp. 285-286.
15) A. D'ANCONA, *La poesia pop.*, op. cit., pp. 284-323.
16) C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, rist. Einaudi, Torino, 1957, pp. LXIV-LXV.
17) G. COCCHIARA, *Le origini...*, op. cit., p. 27.

una differenza fondamentale fra la poesia popolare e la poesia d'arte (18): l'alterazione infatti non serve soltanto a indicare lo sfaldamento di un canto, ma anche il suo rinnovamento e la sua creazione.

Alle stesse conclusioni del Meier giunse nel 1907 l'inglese Cecil Sharp, che affrontò con piena consapevolezza critica il problema dell'elaborazione popolare sotto il profilo non soltanto poetico, ma anche musicale (19).

Con un altro metodo affrontò il problema il noto studioso spagnolo Ramon Menèndez Pidal, che ancora giovanissimo era partito con la chitarra sulle spalle in cerca dei romances dell'America Latina. Intendeva capire vivendo tra la gente, piuttosto che seduto a tavolino di fronte ai libri; ed allo studio delle varianti giunse probabilmente per via diretta. Il Cocchiara riporta alcune sue convenzioni (20):

« Di fronte alla moderna affermazione che una poesia tradizionale è anonima semplicemente perchè si è dimenticato il nome del suo autore si deve riconoscere che è anonima perchè è soltanto il risultato di molteplici creazioni individuali che si sommano il suo autore non può avere un nome determinato: il suo nome è legione. Ma in questa creazione poetica collettiva non c'è nulla di abissale, di insondabile, di misterioso ».

In questo condivide pienamente il giudizio del Nigra: « Opera di uno, la poesia popolare è elaborata da molti ».

Menèndez Pidal si mantiene al di fuori delle astruserie intellettualistiche di altri suoi contemporanei e non le prende neppure in seria considerazione. Per lui il popolo-legione poetante si sussegue in una realtà storica nella quale l'individuo è potenziato dalla collettività in cui vive. Egli abbandona la ricerca del testo primigenio, perchè ha capito che non ha alcuna possibilità di successo e probabilmente non lo ritiene neppure tanto importante (21).

« Le varianti non sono un "accidente" naturale per l'arte. Sono parte dell'invenzione poetica: la cima più alta di bellezza, di valore estetico, può essere toccata non solo dal primo cantore, ma da qualsiasi altro ricreatore del canto ». Questo fatto, a mio parere, avviene perchè il valore di un'espressione artistica popolare sta essenzialmente nella funzione che essa assume all'interno dell'ambiente che l'ha creata. Approvo molto sia i metodi, sia le convinzioni ed i risultati ottenuti dal Pidal, perchè egli tende ad affrontare gli studi in un modo più autentico, vivo e concreto, cercando di evitare posizioni troppo astratte e intellettuali.

In Italia la filosofia di Benedetto Croce (22) aveva provocato una frattura: da una parte aveva eliminato la discriminazione gerarchica dei generi per le origini, ma dall'altra aveva annullato ogni possibilità d'interesse per il mondo popolare, perchè non aveva più importanza sapere come fosse nato e come si fosse formato un canto popolare. Questa situazione mise in crisi gli studi sul mondo popolare in quanto i crociani ne raccolsero solo l'aspetto più idealistico e non l'aspetto storicistico che pur c'era anche in Croce.

L'opposizione a quest'ultimo fu rappresentata da Michele Barbi che fu, in pieno Novecento, il continuatore della scuola filologica del D'Ancona, e dal suo allievo Vittorio Santoli. Michele Barbi aveva comunque già una posizione diversa da quella del D'Ancona (23):

« La poesia popolare è sempre in vita: accetta, trasforma, lascia cadere; ci sono forme che si trovano a certi momenti e non più a certi altri, che si trovano in un luogo e non in un altro... Sta al nostro studio riconoscere, fra tante varietà, le forme vere, notarne i caratteri, le relazioni, l'estensione sia nel tempo sia nello spazio; ma son tutte forme egualmente legittime. Si può ricercare la forma primitiva di un dato secolo, ma non la forma primitiva e genuina della poesia popolare che, nel suo complesso, va considerata come un essere in perpetuo stato di trasmutazione ».

18) Cfr C. NIGRA, *Canti pop. del Piemonte*, op. cit., p. L-LIV.
19) G. COCCHIARA, *Le origini...*, op. cit., p. 28.
20) G. COCCHIARA, *Le origini...*, op. cit., p. 30.
21) Idem, p. 31.
22) B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*, in « Critica », 1929.
23) G. COCCHIARA, *Le origini...*, op. cit., p. 25.

Circa nello stesso periodo Cesare Caravaglios notava che i cantanti popolari creano le loro improvvisazioni adattandole a motivi vecchi già pronti, parole nuove, e viceversa, il che toglie al canto l'unità di ispirazione e la simultaneità della creazione. Il canto popolare varia passando da una bocca all'altra, da un luogo all'altro, da un dialetto all'altro, per adattarsi alle mutate esigenze spirituali dei nuovi cantanti ed assume nuovi caratteri etnici (24).

Io stessa, nella mia pur piccola esperienza di raccolta sul campo, ho potuto notare come ogni variante di un canto popolare, considerata dal punto di vista delle tradizioni popolari, è un canto a sè stante, con caratteri propri individuabili.

Il Caravaglios fa notare che per il processo di formazione del canto popolare sono molto indicativi i canti di trincea, in quanto la guerra non dà il tempo alla massa combattente di elaborare completamente i canti che va creando. Per questo molti canti rimangono incompleti, in modo da svelare il meccanismo del loro nascere.

Giuseppe Vidossi nella sua analisi sulla genesi dell'espressione popolare va ancora oltre e si rifà, come punto di partenza, alla distinzione stabilita dal De Saussure tra lingua e parola, con i quali termini intendeva due modi d'essere diversi del "parlare", come fatto individuale (parola) e come fatto sociale (lingua), cioè sistema tradizionale esistente al di fuori degli individui, o complesso di convenzioni accettate da una determinata società per garantire la comprensione della parola. E se ogni innovazione risale in fondo a un fatto individuale di carattere affettivo o estetico, rispetto alla « lingua » l'innovazione nasce e comincia ad esistere solo quando è entrata nel sistema tradizionale e divenuta fatto sociale. Il Vidossi ritiene che (25):

« Non altrimenti l'esistenza del fatto folklorico comincia solo dal momento che l'innovazione o creazione individuale è stata socializzata, cioè accolta da una determinata società, e della innovazione esiste come fatto folklorico soltanto ciò che è stato accolto e sanzionato. Ne consegue che nessuna formazione folklorica può esistere se non esiste un gruppo sociale che sanzionandola la chiama in vita. Il gruppo esercita per così dire una censura preventiva, e solo quanto resiste al vaglio di essa viene accolto... Essenziale non è l'esistenza di fonti fuori del « folklore », ma l'uso che il « folklore » ne fa, la scelta e la trasformazione ».

Il Vidossi ritiene solo relativa la tesi che « il popolo riproduce, ma non produce », perchè produzione e riproduzione non sono separate da barriere insuperabili, e la riproduzione, purchè non significhi passività, non implica inferiorità. In questo senso le fonti si riducono a materia e l'attività creatrice si esprime nell'adattamento.

Recentemente G. Cocchiara (26) ha pubblicato il suo ultimo studio dedicato proprio alle origini della poesia popolare, in cui si riferisce in particolare alle espressioni siciliane, o comunque dell'Italia meridionale. Nella prima parte dell'opera egli passa in rassegna in maniera critica le principali teorie formulate nel corso di due secoli sull'origine, il valore e le caratteristiche della poesia popolare. Il libro si basa su numerosissime documentazioni, ma richiede già una discreta conoscenza della materia, in quanto gli argomenti non sono esposti e spiegati secondo uno schema chiaro ed ordinato, ma sono trattati secondo i problemi, per cui salta con facilità da una posizione all'altra, considerando già scontata una certa competenza nelle questioni in esame.

STUDI SUL FOLKLORE LOMBARDO

Negli studi di folklore la Lombardia è una delle regioni meno rappresentate, per cui il compito di chi voglia esporne una rapida visione storiografica si rivela piuttosto imbarazzante fin dalle prime ricerche bibliografiche. La difficoltà non

24) C. CARAVAGLIOS, *Metodi ed orientamenti nella ricerca delle tradizioni popolari musicali*, in « Atti del III Congr. Naz. di arti e tradiz. pop. », O.N.D., Roma, 1936, p. 76 e seg.
25) G. VIDOSSI, *Nuovi orientamenti negli studi delle tradizioni popolari*, in « Atti del III Congr. », op. cit., p. 177.
26) G. COCCHIARA, *Le origini della poesia popolare*, *Boringhieri*, Torino, 1966.

consiste tanto nella mancanza di contributi di studiosi, amatori e ricercatori, quanto nel fatto che quel poco materiale che è stato raccolto, si trova in gran parte inoperante, disperso in piccole pubblicazioni occasionali o in opuscoli e riviste di difficile consultazione.

Si può in parte giustificare questa situazione volgendo lo sguardo alle condizioni geografiche e storiche di questa zona: la Lombardia può essere facilmente definita area folkloricamente dispersiva, perchè esposta a tutte le correnti ed alle forme dei costumi che la circondano e vi si infiltrano, e perciò poco caratterizzata regionalmente. Inoltre la forte spinta del progresso meccanico e industriale, già dalla fine del secolo scorso, ha messo in moto, o almeno accelerato, un processo di forte disgregazione del patrimonio tradizionale, in quanto con la formazione di un ambiente diverso, con situazioni e prospettive tanto differenti, molte manifestazioni culturali del mondo popolare venivano a perdere la loro funzione. Questo fenomeno si riscontra soprattutto nella zona occidentale, più influenzata dall'azione livellatrice della grande metropoli milanese e nelle aree più esposte agli spostamenti migratori. Molti studiosi notano anche che le classi sociali più ricche di tradizioni sono le classi economicamente più povere, raccolte in oasi etniche e in villaggi culturalmente isolati.

Tutti questi motivi possono spiegare, almeno in parte, la triste condizione del patrimonio documentale della regione. In tutt'Italia le ricerche e gli studi sul mondo popolare sono strettamente legati ai movimenti di tipo romantico-nazionalistico dell'Ottocento, e anche per la Lombardia, per trovare un primo segno di attenzione alle forme del costume regionale, bisogna risalire al 1811, quando il governo napoleonico del Regno d'Italia, spinto dagli ideali illuministici della rivoluzione, condusse un'« Inchiesta sulle costumanze popolari », di cui sono rimasti parziali risultati di notevole interesse demologico (27). Le ricerche nei ventiquattro dipartimenti soggetti al Regno d'Italia furono affidate alle singole prefetture, che, successivamente, inviarono le informazioni raccolte al direttore generale della Pubblica Istruzione, il trentino Giovanni Scopoli. Poi, però, nella confusione e nel trambusto che seguì al crollo dell'impero napoleonico, gran parte del materiale documentario andò disperso, mentre una parte fu ritrovata fra le carte private dello Scopoli e poi donata alla Biblioteca Civica di Verona. Qui i documenti superstiti rimasero ignorati fino a pochi anni fa; restano le relazioni di quattordici dipartimenti, di cui, fortunatamente, tutti quelli della Lombardia. Tutti i manoscritti, se pur diversi per rilievo e consistenza, poichè sono frutto dell'osservazione diretta e d'informazioni di prima mano, sono molto attendibili e offrono un quadro assolutamente fedele e abbastanza organico dei costumi e delle tradizioni di quel tempo. I risultati delle inchieste svolte nei dipartimenti del Mincio, dell'Alto Po, del Mella e del Serio sono stati rivelati e illustrati nel 1960 da G. Tassoni su « Lares », e da F. Riva sui « Commentari dell'Ateneo di Brescia » (28); l'Istituto di Etnografia dell'Università di Perugia una decina d'anni fa circa, stava curando lo studio di tutta l'inchiesta, di cui ci interessano in particolare i risultati delle ricerche nei tre dipartimenti lombardi dell'Adda, del Lario e dell'Olona. Nel 1857 e nel 1858 G. Ricordi divulgò due fascicoli di canti popolari lombardi che si presentano altrettanto occasionali e frammentari, anche se raccolti con un diverso orientamento e con un esplicito interesse melodico. Su queste pubblicazioni sono state scritte numerose finissime critiche a cui mi allineo pienamente, anche se bisogna riconoscere loro il merito di aver considerato la melodia che fino allora era quasi sempre stata del tutto trascurata.

G. Tassoni afferma che (29):

« Il noto autore era forse troppo virtuoso della musica perchè non cedesse agli abbellimenti personali e non venisse considerato piuttosto un abile manipolatore di motivi popolari che un fedele collettore di canti tradizionali ... ».

Cesare Caravaglios (30), notando che la collezione Ricordi non ha purtroppo « alcun valore per lo scienziato » a causa dei « rivestimenti armonici appiccicati

---

27) G. TASSONI, *Gli studi sul folklore lombardo,* in « Lares », 1963, p. 22 e seg.
28) G. TASSONI, *Gli studi sul folklore lombardo,* op. cit.
29) Idem, p. 24.
30) C. CARAVAGLIOS, *Metodi ed orientamenti nella ricerca delle tradizioni popolari musicali,* in « Atti del III Congresso naz. di arti e tradiz. pop. », O.N.D., Roma, 1936, p. 92.

alla melodia », aggiunge delle considerazioni più generali sul musicista raccoglitore che « in genere non ha l'altruismo di dare tutto il merito del canto che raccoglie all'anonimo improvvisatore, al quale dovrebbe rendere omaggio solo trascrivendo, il più fedelmente possibile, il canto che porta al suo esame. Convinto com'è delle sue possibilità, della sua cultura e del suo senso estetico, egli vuole collaborare per forza con l'anonimo improvvisatore, offrirgli la sua protezione, ripulirlo e presentarlo al pubblico imbellettato e vestito alla moda, dividendo con lui gli onori del proscenio » (31).

Ricordo ancora in breve Lodovico Fernando Lunghi (32) che, sempre in riferimento alla raccolta Ricordi, parla di « conquista » e di tradimento ».

La sofisticazione delle edizioni del 1857-58 non fu espurgata neppure con le successive ristampe avvenute in collaborazione con il Cialdini tra il 1881 e il 1884 (33).

I due raccoglitori, infatti, ammettono candidamente che « a rendere più intelligibili » le cinquanta canzoni raccolte, hanno « trovato opportuno di voltarle in italiano, imitandone gli argomenti e seguendone, sin che si poteva, l'immagine poetica ».

Nella rassegna bibliografica merita invece rilievo il testo delle « Canzoni popolari comasche » di G.B. Bolza (34), che è il primo contributo di più serio impegno nel campo specifico della poesia popolare lombarda. La raccolta, distribuita in quattro capitoli, comprende filastrocche, proverbi, canzonette e canzoni narrative, alcune annotazioni e la trascrizione di cinque melodie. Apparve nel 1867, fuori d'Italia, sui « Rendiconti dell'Accademia di Scienze » di Vienna, e fu quasi inaccessibile fino al 1967, anno in cui fu ristampata.

Fu segnalata da Casetti e Imbriani con una recensione piuttosto polemica sulla « Nuova Antologia » (35), in cui probabilmente volevano dimostrare più che altro che la poesia popolare comasca non era costituita soltanto dagli esempi e dalle forme reperiti dal Bolza; nel tentativo di « distruggere questa falsa impressione » produssero una « piccola scelta » di villotte tetrastiche raccolte tra Somma Lombarda e Varese, che non risolse nè migliorò minimamente la situazione degli studi da un punto di vista scientifico. L'impegno verso il folklore lombardo divenne più costante verso l'ultimo ventennio del secolo scorso, almeno sul piano della ricerca specifica, grazie alla diffusione di saggi qualificati e alla periodica pubblicazione di riviste specializzate, quali l'« Archivio per lo studio delle tradizioni popolari » del Pitrè, e la « Rivista delle tradizioni popolari » del De Gubernatis. Anche questi apporti risultano frammentari, soprattutto dal punto di vista dell'ordinamento e della documentazione. Su queste pubblicazioni appaiono numerosi articoli della Martinengo Cesaresco sulle ninnenanne del Natale, del Pozzi sulle canzoni popolari comasche, del Mandelli sui giochi fanciulleschi del Cremonese, del Trotter con alcuni riscontri sulla poesia popolare mantovana, del Fabris con studi di corrispondenze fra canti attuali e antiche laude.

Nei primi decenni del nostro secolo ritroviamo altre interessanti pubblicazioni periodiche, quali « Il folklore italiano » a cura di Raffaele Corso, nel 1925, e « Lares » nel 1934, che comprendono brevi raccolte di canzoni e detti popolari, studi di tradizioni comparate di Luigi Venturini, e studi comparati di balli popolari di Francesco Pospisjl e Antonio Cornoldi, e un interessante quadro storico degli studi sul folklore lombardo di G. Tassoni.

E' comunque opportuno essere sempre molto cauti nella lettura di queste opere, in quanto facilmente vi si trovano notizie poste come vere, ma tratte da altri scritti e non corrispondenti alla realtà.

L'ampia raccolta di A. Frescura e G. Re di canzoni popolari milanesi (36), edita nel 1939 non è ancora un'opera concepita ed attuata con severi criteri di

---

31) IBIDEM.
32) L. P. LUNGHI, *Sulla scheda Caravaglios,* in « Atti... », op. cit., p. 360 e seg.
33) G. TASSONI, *Gli studi...,* op. cit., pp. 22 e seg.
34) G. B. BOLZA, *Fonti lombarde 1.o: canti di Como, Somma Lombarda e Varese editi nel 1867 da G. B. Bolza e da A. Casetti e V. Imbriani,* ed. del Gallo, Milano, 1967.
35) A. CASETTI e V. IMBRIANI, *Recensione all'opera del Bolza,* in « Nuova Antologia », vol. V, 1867.
36) A. FRESCURA e G. RE, *Canzoni popolari milanesi,* Ceschina, Milano, 1939.

ordinamento e di interpretazione in quanto manca l'indicazione sistematica delle fonti e dei luoghi di provenienza del canto e la ricerca delle varie lezioni; resta tuttavia fino ad oggi la più completa fra le raccolte lombarde, comprendendo quasi duecento pezzi, accompagnati dalla trascrizione melodica e classificati in canzoni patriottiche, amorose, gaie, burlesche e varie, e raggruppando quasi tutti i generi principali.

La migliore raccolta di canti lombardi resta comunque per impostazione filologica quella di Maria Adelaide Spreafico (37) edita a Varese nel 1959. (Ne è uscita una ristampa nel dicembre del 1971). Giovandosi delle moderne esperienze metodologiche ha fornito una collezione copiosa e seria, frutto di lunghe indagini condotte con pazienza ed entusiasmo.

La raccolta è preceduta da uno studio introduttivo in cui nota le caratteristiche del dialetto, le particolarità ricorrenti nelle diverse versioni e alcuni appunti sui metri e sulla musica. La raccolta comprende un gruppo di « canzun » o canzoni epico-liriche, un gruppetto di « canzunett de ben » o canti religiosi narrativi, e quindi si chiude con componimenti di vario argomento, ora satirico e scherzoso, ora iterativo e fanciullesco.

Dopo quest'opera non sono state compiute altre raccolte in Lombardia ed anche le ricerche con registrazioni su nastro magnetico vengono organizzate soltanto ora.

STUDI SUL FOLKLORE VENETO

Prima di addentrarci nell'analisi degli studi compiuti, è utile dare uno sguardo, se pur anche molto brevemente, all'ambiente ed alla evoluzione storico-sociale della popolazione in esame. Gli abitanti che per primi hanno abitato questa regione sono di diversa origine: i Veneti, che eressero le loro dimore sulle palafitte, come si è constatato a Borsea, gli Etruschi che fondarono la città di Adria, ed i Greci i cui insediamenti nella zona sono testimoniati non soltanto da ritrovamenti archeologici, ma anche da leggende mitiche antichissime. Alcune si riferiscono infatti ad avvenimenti accaduti nella regione, come la morte di Fetonte caduto nel Po presso Crespino e la spedizione degli Argonauti che pare abbiano risalito il corso del fiume (38). Più tardi, intorno al XVI-XVII secolo, con il miglioramento dei collegamenti sia per mare che per terra e con la valorizzazione della zona con la messa a coltura dei terreni e la realizzazione di ville e palazzi, fu favorito l'afflusso immigratorio dall'altra sponda adriatica di artigiani che lavorarono a fianco dei noti mastri muratori di Vicenza.

Il fatto che il popolo veneto sia stato costituito da vari gruppi di diverse origini stabilitisi nella stessa zona è di grande importanza per chi si accinge a studiarne le espressioni e debba quindi tener conto del sostrato, dei collegamenti con altre popolazioni e degli scambi culturali.

Il dialetto (39) assume diverse inflessioni, ma in genere rispetta i confini dei corsi d'acqua, mentre il canto popolare ha superato ogni barriera per affermarsi sia al di qua che al di là di ogni linea di demarcazione.

Fino alla metà dell'Ottocento l'ambiente contadino ed artigiano non risentì alcun influsso della musica teatrale o classica, in quanto questo genere era riservato ai signori che potevano recarsi in città a frequentare teatri e ritrovi; ai contadini pervenivano gli echi dei concerti e dei balli organizzati nelle lussuose ville dove ogni anno, tra maggio ed ottobre, veniva a soggiornare l'aristocrazia veneziana e ferrarese (40). Fino al 1866 il Veneto rimase sotto l'amministrazione austriaca; esistevano poche scuole pubbliche e quasi tutto l'insegnamento collettivo era praticato in istituti privati retti da ecclesiastici. La musica veniva insegnata solo negli istituti religiosi e lì soltanto in funzione del rito liturgico. Ma

---

37) M. A. SPREAFICO, *Canti popolari di Brianza,* IPL, Varese, 1959.
38) R. CORNOLDI, *Ande, bali e cante del Veneto,* Rebellato, Padova, 1968, pp. 14-15.
39) A. CORNOLDI, *Ande, bali...,* op. cit., pp. 14-15.
40) G. COMISSO, *Le ville nel Veneto,* in « Smeraldo », Casa di medicinali Sigurtà, Milano, n. 5, sett. 1955.

al popolo era più gradito l'altro genere di canti religiosi, quelli popolareschi diffusi durante le sacre funzioni del vespro, le processioni, i pellegrinaggi, e che occasionalmente erano cantati anche in casa, nell'ambito familiare. Passato il dominio austriaco sorsero numerose scuole di musica, fra cui quella di Rovigo fu una delle più fiorenti, e furono ripristinati con grande entusiasmo i corpi bandistici che però agirono negativamente sulla musica popolare e soprattutto su quella da ballo. Antonio Cornoldi afferma con rammarico che le società corali non ebbero alcun influsso, perchè nei loro programmi era « trascurato quel genere etnico popolare della canzone e in particolar modo di quella locale, considerata quasi con dispregio » (41).

E aggiunge: « Il preconcetto che il tradizionale canto del popolo non fosse degno di considerazione è stato una delle maggiori colpe della classe culturale italiana » (42).

Lo stesso autore nota che l'istituzione del servizio militare obbligatorio ha contribuito a sviluppare ed ampliare, non sempre in maniera positiva, il repertorio delle « cante ».

« Sappiamo infatti che questa forma di incremento non ha giovato alle manifestazioni etniche, anzi il servizio di leva ha concorso anche da noi a soffocare espressioni musicali forse ingenue, ma pur sempre caratteristiche ».

Anche se non è il caso di rimpiangere espressioni dialettali e tradizionali che si vanno perdendo per un cambiamento della situazione, ritengo utile lavorare perchè non vada perduta un'espressione spontanea popolare.

Tuttora nelle campagne è facile trovare tra i gruppi di contadini e artigiani che alla sera si ritrovano all'osteria a bere un buon bicchiere di vino ed a discutere di vari problemi politici e sportivi, un gruppetto che intona qualche vecchio canto; in molti paesi la cantata in coro è una tradizione inviolabile del sabato sera. L'osteria è però quasi l'unico ambiente rimasto, in cui il canto spontaneo ha ancora uno scopo: le canzoni hanno ormai perso la funzione che avevano originariamente e ne hanno acquistata una nuova secondaria, quella di tenere allegri e di ricordare i vecchi tempi.

In alcune occasioni particolari, però, l'espressione musicale spontanea riesce ancora a tener testa ai giradischi ed ai juke-box; in particolare questo si verifica durante le feste di nozze, dove ai brindisi ed ai discorsi più strani si alternano numerosi canti di notevole interesse per il raccoglitore. Ho conosciuto anche diverse famiglie di contadini che nelle sere del mese di maggio si raccolgono a recitare il rosario e concludono con un canto corale popolare di argomento religioso, spesso una vera e propria preghiera « tradotta » nel loro dialetto.

Sfogliando la bibliografia si nota che le prime raccolte iniziarono ancora nel periodo del dominio austriaco: sono indicati infatti tre testi pubblicati prima del 1866.

La prima in ordine di tempo è quella di A. Alverà condotta nella zona di Vicenza, edita nel 1844 (43). Si tratta però di un libretto di sole trentasei pagine; la collezione è molto esigua e se è notevole rispetto ai tempi la preoccupazione di trascrivere la parte melodica, tuttavia, poichè questa è pubblicata con l'accompagnamento per pianoforte, non è purtroppo un documento valido per uno studio che abbia qualche pretesa di scientificità.

Nel 1848 iniziò il periodo delle agitazioni per l'indipendenza, che continuò in diverse riprese per quasi vent'anni. Proprio in questo periodo pubblicò la sua raccolta di canti veneziani Angelo Dalmedico (44), il quale così potè cogliere al volo anche parecchie ariette politiche che altrimenti sarebbero andate irremissibilmente perdute. Ermolao Rubieri (45), colse con precisione questo tratto più significativo della prima edizione dei canti del Dalmedico, che per una coincidenza fortunata ebbe la sorte di rendere finalmente esplicito e palese il

---

41) A. CORNOLDI, *Ande, bali...,* op. cit., p. 23-24.
42) IBIDEM.
43) A. ALVERA', *Canti tradizionali vicentini con la loro musica originaria a pianoforte,* G. Longo, Vicenza, 1844.
44) A. DALMEDICO, *Canti del popolo veneziano,* Venezia, 1848, ristampa ed. del Gallo, Milano, 1957.
45) A. DALMEDICO, *Idem.*

senso politico che i raccoglitori italiani di musica popolare attribuivano da tempo alle proprie ricerche (46).

Il Dalmedico ha condotto la raccolta restando strettamente legato all'esempio ed ai concetti dell'opera del Tommaseo sui canti toscani. Nell'introduzione, confrontando diversi canti delle due raccolte, nota che alcuni sono così somiglianti e conformi che è impossibile che non ne sia una sola l'origine. Approfondì in questo senso la ricerca rivolgendosi alla periferia della città, e insistendo per avere numerose ripetizioni, continuò a trovare parole o desinenze toscane. Trovo molto interessante la spiegazione che l'autore propone per questo fenomeno (47):

« La trasfusione può essere avvenuta principalmente per mezzo degli opifici della seta, giacchè trovo nel Galliccioli che i Veneziani appresero quest'arte da' Lucchesi i quali in numero di trecento, condotti da trenta, o secondo altri da sessantasei famiglie molto ricche, qui ripararono dal 1310 al 1340, scacciati o fuggiti dalla lor patria ».

Anche se quest'opera non comprende la trascrizione musicale dei canti, ritengo che sia di fondamentale importanza tra gli studi sul folklore veneto per la serietà con cui è stata condotta la raccolta, per i commenti che accompagnano i testi spiegando come si svolgevano determinate tradizioni, per lo studio sulle villanelle e le ipotesi sul significato del « nio », e, non ultimo, per l'ampiezza del lavoro (comprende infatti più di quattrocentocinquanta canti).

Nel 1863 Ettore Scipione Righi pubblicò un saggio di canti popolari veronesi: sono cento in tutto, divisi in villotte, mattinate, canzonette e storie, che sono i quattro generi più comuni nella zona. Venti anni dopo stampò altri ventiquattro canti raccolti nella Valpolicella (48).

Ma ciò che è stato pubblicato non è che una minima parte di quanto il grande appassionato di studi dialettologici raccolse e che restò inedito.

A. Balladoro rende noto che i preziosi manoscritti si conservano nella Biblioteca Comunale di Verona, ed i soli canti comprendono nove fascicoli. In parte i documenti di questa raccolta sono stati pubblicati su alcune riviste specializzate, quale il « Folklore italiano ».

Un'altra importante figura di studioso del secolo scorso è quella di Domenico Giuseppe Bernoni, che dedicò gran parte della sua vita all'indagine ed alla raccolta di manifestazioni tradizionali del popolo di Venezia. Non si limitò ad un solo campo del folklore, ma si occupò inizialmente dei canti, poi delle preghiere, poi dei giochi, poi ancora di nuovi canti, e nel giro di tre anni pubblicò i quattro volumi, frutto della sua paziente ricerca, coronata nel 1875 da un altro lavoro più ampio, più organico e completo sulle « Tradizioni popolari veneziane » (49).

Nella raccolta dei canti, anch'egli, come la maggior parte degli studiosi del secolo scorso, ha trascritto soltanto i testi ed ha trascurato le melodie; ma almeno i testi sono molto attendibili, ed anche il Cornoldi spesso li cita e li confronta con altri nella sua opera (50).

Ancora il Cornoldi segnala altri saggi minori alla fine del secolo: sono quelli di C. Pasqualigo sui canti vicentini, di A. Arboit su quelli del Friuli, e di A. Garlato sui canti veneziani. Nella Biblioteca Civica di Vittorio Veneto sono custoditi i manoscritti di Luigi Marson, dedicati ad una raccolta inedita del 1890 (51).

All'inizio del nostro secolo appare l'ampia raccolta di canti veronesi di Pietro Caliari, suddivisa in numerosissimi argomenti. Anche in quest'opera appaiono soltanto i testi senza la musica, e, quanto alla lingua, l'autore nota, come già il Dalmedico, che (52):

« La lingua è la campagnola a cui si mescola non di rado il fare toscano che, secondo taluni, fu introdotto in Venezia sin dal tempo della dominazione

46 A. DALMEDICO, *Idem.*
47) A. DALMEDICO, *Canti del popolo veneziano*, op. cit., p. 13.
48) Cfr. A. BALLADORO, *Folklore veronese*, vol. II, Forni, Bologna, 1898, p. III.
49) D. G. BERNONI, *Tradizioni popolari veneziane*, Venezia, 1875.
50) A. CORNOLDI, *Ande, bali...*, op. cit.
51 A. CORNOLDI, *Ande, bali...*, op. cit., p. 430.
52) P. CALIARI, *Antiche villotte e altri canti del folklore veronese*, Verona, 1900; rist. Forni, Bologna, 1969.

scaligera a Lucca ». Nel 1929 Pio Mazzucchi pubblicò la sua raccolta condotta in Polesine. Non è molto ampia, ma coscienziosa, senza correzioni o aggiunte arbitrarie, e senza commenti o spiegazioni.

E' da ricordare ancora, all'inizio del secolo, la raccolta antologica di Manlio Dazzi sulla lirica veneziana, di cui il quinto volume è dedicato a quella popolare, e qui compaiono i canti. I documenti sono tratti quasi tutti dalle più importanti raccolte, edite o inedite, già citate (53). Diversi brani delle collezioni inedite sono stati pubblicati su riviste ed in particolare sull'« Archivio delle tradizioni popolari » del Pitrè.

Gli studi svolti sul folklore della regione sono in gran parte brevi raccolte disperse in piccoli opuscoli difficilmente rintracciabili; manca tuttora un'opera di coordinazione e non esistono raccolte registrate su nastri magnetici.

L'opera più valida, ampia ed organica sul folklore veneto è il recente volume del Cornoldi, edito nel 1968 (54), che offre un quadro piuttosto preciso di quanto è sopravvissuto nella melodia, nella poesia e nella danza, di una tradizione che talora rimonta a parecchi secoli fa. La sua importanza maggiore è proprio quella di aver fissato dei documenti che altrimenti si sarebbero perduti per sempre. L'autore non si è preoccupato solo dei testi, ma ha saputo documentare ed interpretare anche l'elemento musicale, che è coessenziale per la comprensione di un canto popolare. Lo studio è rivolto in particolare al Polesine, ma comprende numerosi testi di tutto il Veneto confrontati anche con esempi di raccolte precedenti.

Il volume inizia con un'importante introduzione che comprende interessanti annotazioni sulla popolazione, sull'idioma, sui caratteri metrici e quelli melodici, sugli strumenti (e questa è una novità rispetto alle altre raccolte), sugli influssi della musica colta su quella popolare, sulle bande musicali e le società corali, ed infine anche sui balli popolari.

La scelta del materiale originale è stata compiuta con estrema serietà, con lo scopo di mantenere il più possibile il carattere etnico dell'espressione musicale. Non mancano notizie sulla caratteristica figura dei cantastorie, in particolare dei « torototela » e del loro rudimentale strumento.

La raccolta è ordinata in gruppi di canti distinti secondo gli argomenti e i ritmi. Ogni gruppo è preceduto da una breve spiegazione introduttiva, anche se spesso si tratta di asserzioni non documentate, e per ogni canto è riportato l'anno di raccolta. Trovo di grande utilità anche la vastissima bibliografia composta con molto ordine e molta chiarezza.

Eva Tormene

53) M. DAZZI, *Fiore della lirica veneziana*, vol. V, Neri Pozza, Venezia, 1959.
54) A. CORNOLDI, *Ande, bali e cante del Veneto*, Rebellato, Padova, 1968.

Il canto di filanda

« Il canto di filanda » non è che una parte della tesi che Cristina Melazzi ha svolto con un cospicuo sussidio di notizie raccolte in Lombardia sul canto di filanda con particolare riferimento alla zona del Lago di Como. Le altre parti della tesi comprendono, oltre a una bibliografia critica, capitoli non solo dedicati alla filanda, ma anche al canto popolare ottocentesco nel cui contesto si colloca lo stesso canto di filanda.

Cristina Melazzi ha discusso la sua tesi con il Ch.mo Prof. Guglielmo Guariglia all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Laurea in Etnologia, A.A. 1971-72.

A) *Il canto di filanda come canto ottocentesco di Lombardia.*

« *Ottocentesco* di tono e di carattere, il canto di filanda è dato tipicamente *lombardo* e anzi, di questa regione, costituisce uno degli elementi del folklore musicale di base » (1): questa affermazione è già provata dall'introduzione storico-geografica; i dati là riportati sono di per sè eloquenti testimonianze di come sia soprattutto nell'800 e soprattutto in Lombardia che l'infittirsi continuo di filande, coinvolgendo un grandissimo numero di persone a lavorarvi e a cantare (e a trasmettersi attraverso la filanda il canto) giustifichi il sorgere di un vasto repertorio che possiamo chiamare « di filanda »; in parte caratteristico ma complessivamente corrispondente a tutto quello tradizionale della zona, questo repertorio si dissolverà progressivamente nel corso del '900 col decadere della manifattura serica. Ma per chiarire e approfondire questa affermazione, verificandola anche rispetto ai canti qui raccolti, sembra utile riportarsi ad una visione generale del canto popolare lombardo partendo naturalmente dal contributo di studi finora realizzato al riguardo.

1. - *Premessa sugli studi di poesia popolare in Lombardia* (2).

Se la Lombardia ebbe una parte notevole in quel moto romantico che dette l'avvio all'attenzione degli studiosi per il mondo popolare, questa regione tuttavia resterà nell'800 (e in parte resta ancora) poco esplorata nei suoi aspetti folkloristici e in particolare nei suoi canti popolari. La bibliografia demologica che la riguarda non è molto ricca ed i contributi di studi migliori restarono a lungo poco accessibili perchè « sparsi in pubblicazioni occasionali o in opuscoli e riviste di difficile consultazione » (3).

La data dei 1811 resta il termine a quo che segna un primo momento di attenzione alle forme del costume popolare anche lombardo, ma non del canto

1) R. LEYDI, *La nostra società è la filanda*, Ms., s. d., s. p., c/o R. Leydi, Milano.
2) Per tutto questo paragrafo cfr. E. A. TORMENE, *Studi sui canti popolari veneto-lombardi*, Tesi manoscritta c/o Univers. Catt. S.C. Milano, 1972 pp. 59-66.
3) G. TASSONI, *Gli studi di folklore lombardo*, in *Lares*, XXIX, Firenze, 1963, p. 22.

in modo specifico. In quell'anno « il governo napoleonico del Regno d'Italia, sotto la spinta illuministica della rivoluzione, condusse quell'*Inchiesta sulle costumanze popolari* di cui soltanto ora si conoscono le risultanze parziali, di straordinario valore demologico »: (4) fu raccolto e affidato alle 24 Prefetture del Regno materiale documentario molto vasto, poi in parte disperso (in seguito al crollo napoleonico), ma in parte salvato e ora conservato alla Biblioteca Civica di Verona. Fra i documenti superstiti figurano « tutte le risposte dei dipartimenti di Lombardia » (5), di vario rilievo e consistenza, ma di prima mano e quindi complessivamente abbastanza organiche e fedeli; pubblicati in parte, restano ancora inediti — a quanto mi risulta — quelli che più da vicino riguarderebbero la presente ricerca, quelli cioè relativi ai dipartimenti di Adda, Lario, Olona. Ricordiamo comunque che, tranne rarissime eccezioni « gli oscuri corrispondenti dell'inchiesta, quando non trascurarono del tutto la domanda sui canti popolari, così di questi davano giudizio: « cantilene nazionali non hanno questi ignorantissimi, ma cantano certe mal rimate strofette, che nulla significano e con cui spiegar s'intendono i loro folli amori (...) e sono quasi tutti senza sentimento e senza alcuna rima, perchè inventati e composti da loro istessi » (6).

Solo vent'anni più tardi è possibile riscontrare accenni più diretti ai canti lombardi; infatti « già nel periodo prequarantottesco si incontrano varie annotazioni, anche abbastanza precoci e interessanti » (7), consistenti in trascrizioni di qualche canto popolare in opere di ambito non specifico: questi risultano però contributi del tutto sporadici, quasi casuali.

Di altra consistenza è invece la più tarda « raccoltina » di G. Ricordi e L. Pullè (8) di canti lombardi trascritti con accompagnamento di pianoforte e italianizzati (con intervento arbitrario) e pubblicati tra il 1857 e il '58; ma rimane questo un lavoro « piuttosto esiguo sia in sè sia in rapporto all'epoca e per giunta si indirizza... più a gli amatori di musica che a gli studiosi » (9); infatti il loro « esplicito interesse melodico » (10) si risolve non in fedeltà ma in abbellimento della musica popolare. Ancora nel 1858 C. Correnti inserisce alcuni testi « più o meno frammentari e più o meno direttamente raccolti » (11) nel suo discorso « della letteratura popolare ».

Questi studi lasciano sostanzialmente, fino al 1865, la Lombardia « ancora piuttosto lontana da quanto si era già fatto altrove nel campo della poesia popolare » (12) ed anche in quella delle regioni piemontesi e venete.

Ma nel 1865 G.B. Bolza raccoglie sul Lago di Como (a Loveno, frazione sopra Menaggio) quelle canzoni popolari che pubblicate nel 1867 costituiscono « il primo e — per diverso tempo ancora — unico contributo di maggior impegno nel campo specifico della poesia popolare lombarda » (13). La raccolta spicca sulle precedenti per consistenza, per il tipo di documenti e per i criteri di edizione, affiancandosi agli altri studi non lombardi di notevole importanza; « i quasi 130 testi che essa pubblica sono di gran lunga più abbondanti e vari di quelli in precedenza riuniti in Lombardia e sono abbastanza razionalmente distinti in quattro sezioni » (14).

Quest'opera restò però quasi sconosciuta perchè apparve a Vienna sui « Rendiconti dell'Accademia di Scienza »: cento anni più tardi le edizioni Del Gallo, tenendo fede al preciso impegno dell'Istituto De Martino di dare « acces-

4) IBIDEM, *ivi.*
5) IBIDEM, p. 23.
6) A. M. CIRESE, op. cit., 1962, p. 9.
7) IDEM, nota alla ristampa dei *Canti di Como, Somma Lombarda e Varese editi nel 1867 da G. Bolza e da A. Casetti e V. Imbriani*, ed. del Gallo, Milano 1967, p. 3.
8) G. RICORDI, L. PULLE', *Canti popolari lombardi*, Ricordi, Milano, 1859.
9) A. M. CIRESE, *op. cit.*, 1967, p. 4.
10) G. TASSONI, *op. cit.*, p. 23.
11) A. M. CIRESE, *op. cit.*, 1967, p. 3; cfr. nota p. XII.
12) IBIDEM, p. 4.
13 G. TASSONI, *op. cit.*, pag. 24.
14) A. M. CIRESE, *op. cit.*, 1967, p. IV, cfr. anche nota n. 1, p. XI.

sibilità a fonti scarsamente disponibili e del tutto ignorate» (15), ne pubblicano la ristampa anastatica, corredata di introduzione storico-critica.

Proprio questa ristampa riunisce quell'altra raccolta lombarda direttamente provocata da quella del Bolza effettuata da due studiosi A. Casetti e V. Imbriani, che nel 1867 la pubblicarono come *Recensione* al Bolza. Il valore storico e documentario di quest'altra raccolta è evidente, ma i due autori «non fan certo bella figura di equilibrio analitico» (16) nel loro commento allo studioso lombardo stroncandone duramente l'opera.

A.M. Cirese ha analizzato con completezza critica le ragioni e gli «umori» di questa stroncatura e la valutazione che oggi possiamo farne proprio valutando nella giusta misura anche il lavoro di Bolza: ricordiamo qui soltanto il movente del risentimento patriottico di Casetti e Imbriani nei confronti di Bolza che è in sostanza ingiustificato e pone in luce parzialissima sia la loro critica sia il loro intento dimostrativo.

Secondo gli autori la raccolta di Bolza «dava un'immagine falsata del patrimonio tradizionale della provincia di Como, perchè non offriva componimenti in versi endecasillabi e in forma di rispetti» (17).

Mossi da una preoccupazione politica (dimostrare che la Lombardia non fosse diversa dal resto dell'Italia a cui l'Unità l'aveva da qualche anno legata) e anche culturale (assecondare l'idea fondamentale di molti ricercatori del tempo tendente a identificare il canto lirico-monostrofico con la poesia popolare stessa) essi pubblicano dunque «per distruggere la falsa impressione» (18) lasciata dal Bolza; le 33 «villote» di Somma Lombarda e Varese. Ma proprio in questo modo «la recensione infondatamente distruttiva di Casetti e Imbriani risulta conclusivamente ad un contributo positivo» (19).

Dopo questa vicenda, nell'ultimo ventennio dell'800, «l'impegno per il folklore lombardo si farà più costante e determinato, almeno sul piano della ricerca specifica, sollecitato questa volta direttamente dalla più larga diffusione di saggi qualificati e soprattutto dalla periodica pubblicazione di riviste specializzate quali l'*Archivio* del Pitrè o la *Rivista delle tradizioni popolari* del De Goubernatis. Si tratta ancora di apporti frammentari, specie dal punto di vista dell'ordinamento e della documentazione e talora di saltuarie notizie informative, rispecchianti le condizioni della cultura positivistica del momento» (20).

Occorre andare oltre il primo ventennio del nuovo secolo per incontrare un'opera «che abbia titolo di benemerenze nel vasto campo dell'esplorazione regionale» (21), quella su *I Lombardi* che A. Visconti pubblica nel 1926 nella collana di «canti e tradizioni delle regioni d'Italia» diretta da L. Sorrento. Ma il libro «ispirato com'è da esigenze scolastiche, non può offrire che un profilo incompleto del folklore lombardo, tracciando (...) le forme parziali della letteratura popolare, con esemplificazioni spigolate dai testi più noti» (22).

Nel 1939 escono le *Canzoni popolari milanesi* di A. Frescura e G. Rè, che Tassoni giudica con benevolenza ma non senza notarne le carenze dal punto di vista scientifico. L'anno successivo lo stesso Frescura, con G. Bollini dà alle stampe, sostanzialmente con gli stessi criteri e quindi con gli stessi limiti scientifici, quei *Canti della filanda* (per altro non ricordati dal Tassoni) che restano comunque un importante punto di riferimento per lo studio del canto popolare lombardo (più precisamente brianzolo) e in particolare per la presente ricerca: è anzi questa la prima raccolta che riferisca il canto popolare lombardo all'ambito della filanda (23).

---

15) In IBIDEM, p. 83.
16) G. TASSONI, *op. cit.*, p. 24.
17) A. M. CIRESE, *op. cit.*, 1967, p. VIII.
18) A. CASETTI, V. IMBRIANI, *Recensione alle canzoni popolari comasche raccolte e pubblicate colle melodie dal dott. G. B. BOLZA*, rist. cit., 1967, p. 67.
19) A. M. CIRESE, *op. cit.*, 1967, p. X.
20) G. TASSONI, *op. cit.*, p. 24.
21) IBIDEM, p. 27.
22) A. FRESCURA, G. RE', *Canzoni popolari milanesi*, Ceschina, Milano, 1939.
23) G. BOLLINI, A. FRESCURA, *I canti della filanda*, Carisch, Milano, 1940.

Ancora nell'area brianzola si svolgono le ricerche di M.A. Spreafico, la cui opera (*Canti popolari di Brianza*) nel 1959 (24), ha però maggior rilievo per una maggiore elaborazione critica e per un più vasto campo di indagine rispetto a quella di Bollini e Frescura. Essa conferma che «là dove la ricerca è condotta in profondità, il prodotto poetico tradizionale può ancora ricuperarsi con sorprendente ricchezza e con utilità per l'indagine comparativa» (25). Anche in quest'opera comunque è presente, almeno in parte, una concezione del mondo popolare non ancora del tutto libera da una certa mitizzazione.

Considerando la situazione degli studi sulla fabulistica e la paremiografia (studio dei proverbi popolari) in Lombardia, Tassoni ricorda i contributi relativi a varie province lombarde, concludendo che non esiste una monografia unitaria organica e puntuale; così come non esiste una bibliografia completa delle raccolte lombarde. Si può ad ogni modo affermare che «la carenza di tradizioni lombarde è più presuntiva che reale, e che le forme del folklore si conservano ancora e sono ancora ricuperabili» (26) almeno in parte.

Risulta quindi senz'altro motivata l'opera di raccolta di canti popolari lombardi che negli ultimi anni hanno svolto e continuano a svolgere diversi ricercatori uniti attorno a Roberto Leydi e all'Istituto De Martino; il materiale raccolto è stato solo in parte pubblicato o inciso: non abbiamo mancato di riferirci a questi testi (tra cui il manoscritto «*La Filanda*» della Biblioteca Popolare di Piadena) ed ai dischi.

E' tutto questo lavoro, in una prospettiva di impegno continuo, che contribuirà a dare un quadro completo della situazione del canto popolare lombardo. In questa prospettiva si inserisce anche il recentissimo lavoro di E. A. Tormene sul canto popolare veneto-lombardo, corredato da una raccolta personale di canti (27).

Ricordiamo infine che in opere di più vasto respiro e cioè non dedicate alla Lombardia in particolare, si trovano riferimenti alla poesia popolare lombarda, per lo più incompleti e quindi spesso poco credibili nelle conclusioni, di cui comunque occorre tener conto o che sono citate in questa ricerca di volta in volta.

2. - *Collocazione etnomusicale dell'area lombarda e suoi caratteri*

Un dato ormai riconosciuto dagli studiosi è la relatività del rapporto regione-folklore, per cui l'area di diffusione delle tradizioni popolari difficilmente coincide con i confini di una regione e quasi sempre li trascende (tranne i casi delle «isole» culturali all'interno di una regione) (28).

Ciò è dovuto, logicamente, a ragioni sopratutto storiche ed è particolarmente vero per la Lombardia che, in seguito alle note vicende politico-amministrative si configura geograficamente in un territorio (implicante anche le zone di Bergamo, Brescia e Mantova) «di istituzione relativamente recente, dunque etnicamente convenzionale» che si può considerare «area folkloristicamente dispersiva, esposta a tutte le correnti ed a tutte le forme del costume e perciò povera di caratterizzazione regionale e di risultanze documentali. Il suo patrimonio tradizionale e popolare si è dissolto sotto la spinta del progresso meccanico, con un processo di disgregazione che risale per lo meno alla fine del secolo scorso, ed è particolarmente accentuato nella parte occidentale, influenzata dall'azione livellatrice della grande metropoli milanese» (29).

Questa premessa non esclude ma anzi può legittimare l'esigenza di collocare l'area lombarda in un più vasto ambito geografico. Mentre sono note le conclusioni cui è giunta la scienza filologica, per cui possiamo, quanto alla lingua, situare la Lombardia all'interno dell'area romanza, meno conosciute sono quelle dovute alla etnomusicologia.

---

24) M. A. SPREAFICO, *op. cit.*, 1959.
25) G. TASSONI, *op. cit.*, p. 25.
26) IBIDEM, p. 28.
27) E. A. TORMENE, *op. cit.*, 1971.
28) Di. V. SANTOLI, *op. cit.*, 1940, p. 70 e segg.
29) G. TASSONI, *op. cit.*, 1963, p. 22.

Occupandosi anche delle espressioni musicali dei popoli all'interno delle aree cosidette civilizzate, («cioè della musica che le classi subordinate oppongono a quella delle classi egemoniche») (30), questa scienza ha rilevato la presenza nell'area eurasiatica di due stili principali: *l'eurasiatico antico* e *l'eurasiatico recente*. Secondo questa distinzione la posizione dell'Italia viene quasi sezionata in due parti corrispondenti ai due stili, più precisamente entro l'area dello stile eurasiatico antico si collocano anche la regione alpina e l'Italia a nord degli Appennini: ivi compresa quindi la Lombardia che viene così a far parte di quel più vasto territorio che, secondo l'etnomusicologia, «probabilmente rappresenta l'ultima oasi di sopravvivenza dell'antico modo musicale dei popoli europei» e ne partecipa dei caratteri (31).

Entro questi confini stilistici «il fenomeno musicale ha un netto carattere collettivo e il tratto distintivo è dato dalla presenza di una esplicita tendenza alla polifonia» (32): come vedremo ritroviamo questa caratteristica nel canto di filanda. Inoltre nello stile eurasiatico antico «la voce viene emessa con la gola rilasciata e il tono generale è piuttosto grave (...). Il colore però rimane sempre abbastanza chiaro e del tutto assente è quell'intonazione tragica e disperata che è propria del canto eurasiatico recente. Anche nei casi di canti ricchi di valori emotivi e di significati drammatici, la voce non eccede in parossismi espressivi. Il carattere più consueto è allegro, distaccato, non raramente nobile, teneramente sensuale. E' quindi naturale che, nei cantori, non si notino eccezionali segni di tensione muscolare (...). L'espressione generale è quindi serena, con scarsa disposizione sia all'allegria sfrenata che alla malinconia profonda. Le melodie... sono generalmente brevi, semplici e disadorne» (33).

Sembra importante ricordare queste caratteristiche perchè credo senz'altro di averle rintracciate e riconosciute nei canti raccolti per questa ricerca in larga misura: chiariamo dunque che il canto di filanda si presenta musicalmente negli stessi termini di quello lombardo in genere e può quindi considerarsi, almeno in parte, anche paradigmatico per questa regione.

Sui modi musicali lombardi si pronunciano, più da vicino, alcuni musicologi, ma qui il discorso si specifica di molto anche nel tempo, poichè si riferisce di fatto a canti ottocenteschi, cioè dell'800 lombardo o del primo novecento, ma omogenei ai precedenti.

Tra questi, il giudizio di P. Casale (interessante perchè in parte valido anche per i canti di filanda) si riferisce ai canti popolari della zona milanese: specialmente in quelli a carattere gaio, «non esiste una invenzione puramente melodica; si tratta quasi sempre di un inciso ritmico — che deve sostenere il testo nella sua struttura a volte preso da spunti di canzoni preesistenti (...). Però è indubbio che tutte hanno impronta di brio o, almeno, di spigliatezza, di spontaneità tipicamente popolaresche. Sono canzoni nella maggioranza costruite da un ritmo di danza (2/4, ma più spesso 6/8) come si riscontra nelle danze di altre regioni» (34). Invece nelle canzoni «a carattere romantico» (cioè lirico-narrativo: e queste sono più numerose nella nostra raccolta che in quella milanese) il livello musicale è più alto e più spesso vi si avverte l'iniziale «creazione» melodica; contrariamente a quanto avviene nell'Italia centro-meridionale (dove il vocalizzo predomina e può diventare fine a se stesso) nelle canzoni milanesi — come nelle lombarde in genere, comprese quelle di filanda — «il vocalizzo è fatto solo per necessità metrica (...): sempre breve e di passaggio, si riscontra soltanto quando si manifesta la necessità di adeguare il testo alla musica»; quanto alla costruzione, queste canzoni «pur adoperando il modo maggiore, riescono a dare ugualmente quel senso pastorale di pace, o di accoramento, come se fosse adoperato il modo minore; e ciò è tipicamente lombardo (35).

---

30) R. LEYDI, *La musica dei primitivi, Manuale di etnologia musicale*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 399.
31) IBIDEM, ivi.
32) IBIDEM, ivi.
33) IBIDEM, p. 402.
34) In A. FRESCURA, G. RE, *op. cit.*, 1940, pp. 18-19.
35) IBIDEM, pp. 20-22.

Anche G. Fara (36) vede nel 6/8 un carattere costante della melodia lombarda, insieme però al modo minore: quest'ultima affermazione gli è contestata da M.A. Spreafico che, alla luce della propria raccolta, precisa: «il modo minore è usato talvolta per esprimere fatti e sentimenti malinconici (...) ma nella maggior parte dei casi i canti brianzoli sono espressi in quella tonalità che è propria del canto allegro, spensierato (...)» (37), e condivide così piuttosto l'impostazione del M.o Casale. Quest'ultimo però, illustrando le canzoni delle filandiere brianzole raccolte da Bollini e Frescura, scrive fra l'altro: «la caratteristica più evidente è che queste canzoni sono quasi tutte a carattere lirico, contemplativo, accorato, a movimenti lenti (...) ed è evidente che questo ritmo è dettato, imposto direi, dal ritmo del lavoro; (...) anche qui insomma, vale la considerazione dell'influsso ambientale» (38).

Queste considerazioni giungono forse più appropriate anche ai canti qui raccolti, per i quali sembra comunque di poter ribadire che un «senso della misura» senz'altro lombardo (o settentrionale) e forse anche femminile, le caratterizza anche musicalmente.

3. - *L'800 come categoria stilistica del canto popolare lombardo?*

Si è visto come il modo musicale del canto popolare di Lombardia per qualche aspetto possa riflettere un certo «carattere» lombardo, ma ricordiamo subito che nel canto popolare non si deve scindere la parte melodica da quella testuale: possiamo allora dire che la canzone popolare lombarda trova, anche per ragioni storiche, evidentemente, una sua «misura» caratterizzante nello stile (S. Baldi direbbe nella «scuola») (39) popolare ottocentesco; e questa corrispondenza può valere insieme ad altre cause più dirette come causa interna del permanere anche nel '900 di questa impronta.

Crediamo di poter dire che «il secolo, inteso come categoria stilistica» sia, per la poesia popolare lombarda, *l'ottocento*, sulla traccia di Pasolini che già aveva in questi termini individuato per quella veneta il settecento (40).

Lo stesso autore ha acutamente rilevato un carattere nella poesia popolare lombarda che può suggerirci una sua individuazione come ottocentesca. Chiarendo la specie particolare del «realismo» di molta poesia popolare, «che è relativo o indiretto, dato al primo stadio, per ingenuità e non per coscienza» (Pasolini letterato prende le distanze dal realismo letterario), l'Autore precisa però come lo si riscontri soprattutto al settentrione e soprattutto in Lombardia, una regione «dove più antiche sono le tradizioni di corresponsabilità sociale e politica del popolo», cioè dove il meno profondo distacco fra le classi sociali farebbe presupporre che quella colta possa più facilmente influenzare la popolare modificandone il «larvale "realismo" ingenuo» (41).

In realtà, dice Pasolini, mentre «il popolino» può subire questo influsso, il popolo (cui appartiene, per lo scrittore, la poesia popolare) «protetto da una certa coscienza di sè, e da una certa dignità della condizione economica, accetta con più spregiudicatezza e libertà il proprio stato inferiore ma non servile» e quindi, vorremmo dire, non si vergogna del proprio realismo ingenuo, ma anzi (se abbiamo ben capito) coscientemente salva la propria ingenuità; e allora quella «rozzezza, allegria, prosaicità — a suo modo realistica» (42) che si può leggere nei canti lombardi, ci sembra sì realistica ma nei due sensi (opposti ma non contraddittori) dell'ingenuità e del disincantamento, della purezza e della spregiudicatezza, della poesia e della prosa.

Precisamente in questo «sentimento realistico» o «realismo sentimentale» mi sembra di individuare l'atteggiamento ottocentesco della poesia popolare

---

36) Cit. in M. A. SPREAFICO, *op. cit.*, 1959, p. 41.
37) IBIDEM, ivi.
38) In G. BOLLINI, A. FRESCURA, *op. cit.*, 1940, p. 30.
39) Cfr. S. BALDI, *Sul concetto di poesia popolare*, in *Leonardo*, XV, Firenze 1946, pp. 65-77.
40) Cfr. P. P. PASOLINI, *Canzoniere Popolare*, Guanda, Bologna 1955.
41) IBIDEM.
42) IBIDEM.

lombarda: tra il resto, proprio la duplicità di questo realismo sembra riflettere i due poli della letteratura ottocentesca (lirica e narrativa) e le due tendenze della cultura romantica (individuo e società, sentimento e impegno politico). Ma anche nel significato corrente di «senso della misura», di equilibrio (comprensivo dei due momenti), il «realismo» può apparire un carattere lombardo.

Credo che in questa luce vadano rivisti molti giudizi intorno al canto lombardo da parte di studiosi che tendono per lo più a insistere su uno solo dei poli del realismo lombardo, cioè su quello della prosaicità, della freddezza (e quindi anche dalla volgarità), della oggettività. Risalendo alla posizione (sostanzialmente corretta) di Rubieri — che situando la Lombardia nella più vasta area settentrionale ne vede più stretti legami col Piemonte (da cui ha tratto il canto epico-lirico) ma non trascura la probabile importazione veneta (43) del canto monostrofico lombardo, ora lirico ora satirico, potremmo dire che la Lombardia occupa una posizione mediana, come nella collocazione geografica, anche nei caratteri della sua poesia popolare. In questa prospettiva si può ritenere che il rigore epico-lirico (medioevale) piemontese venga in Lombardia demitizzato con la «chiacchera» o raddolcito con la sensualità veneta (settecentesca). Ma al di là di schemi forse arbitrari e di definizioni forse accademiche, si deve dire che il canto popolare lombardo è — musicalmente e contenutisticamente — un dato ottocentesco, non solo cioè per presunti caratteri interni ma per dati oggettivi.

Infatti i documenti di cui disponiamo ci riportano a testi ottocenteschi o almeno alle forme ottocentesche di «temi» anche più antichi. D'altra parte i canti raccolti anche nel novecento rimandano ai modi espressivi (melodici e testuali) ottocenteschi. Questo vale particolarmente per il canto di filanda. Se infatti è proprio nel corso dell'età moderna che l'industrializzazione, progressivamente accentuando la divisione anche culturale tra le classi ha provocato una più larga diffusione del canto popolare, ebbene, la grande industria muove i primi passi proprio in Lombardia e proprio attraverso le filande: e poichè il processo di industrializzazione non è ancora finito, si può in parte comprendere perchè anche il canto novecentesco lombardo (perfino quello protestatario) si rifaccia a moduli del secolo precedente.

Ritroviamo nei canti di filanda la situazione del canto popolare moderno cioè ottocentesco: elisione quasi totale dei generi arcaici ormai defunzionalizzati, ristrutturazione in forma più semplice e più rigida della ballata che va abbandonando il carattere epico, progressivo emergere della componente lirica e prevalere dei componimenti lirici in genere; queste trasformazioni si verificano anche in seguito alla sempre più forte influenza della cultura (anche musicale) colta e semicolta sul canto popolare (44) (pensiamo per esempio al gusto del lugubre, tipico di un certo romanticismo presente nella canzone: «Son l'undici di notte all'aria oscura...». Più precisamente per i canti di questa raccolta i riscontri che vi abbiamo annotato confermano, a volte direttamente, che molte melodie sono da considerarsi ottocentesche; anche i canti legati ad un repertorio di cantastorie generalmente più recente, si rifanno alla caratteristica tipologia musicale, fissata per lo più nel secolo scorso (45). Quanto alla componente testuale dei canti qui raccolti, si vedrà che per diversi di loro è possibile un riferimento preciso a raccolte ottocentesche (non solo lombarde), a volte anche così strettamente analogico da stupire; ma più in generale tutto il canto di filanda può caratterizzarsi anche per il testo come ottocentesco e lombardo, tenendo presente però che la caratterizzazione regionale vale per i testi quanto valeva per la musica, cioè solo relativamente. Analizziamo comunque brevemente quali caratteri gli studiosi hanno riscontrato nella poesia popolare lombarda, rivedendoli però alla luce della prospettiva più sopra tracciata.

43) Cfr. RUBIERI E., *op. cit.*, 1877.
44) Cfr. R. LEYDI, *op. cit.*, 1970, pp. 26-27.
45) IBIDEM, p. 74.

G. Cocchiara, nel suo esame, distingue la poesia milanese (caratterizzata dai componimenti comico-satirici del «buin») da quella della campagna (oggi diremmo della provincia e riguarda più direttamente la nostra ricerca) dove si può trovare «il vero canto popolare lombardo»; benchè sotteso da una leggera commozione, esso risulta poi «sempre libertino» se è d'amore. Cocchiara riporta le «villote» di Casetti e Imbriani, ma il suo drastico giudizio, dovuto a «insufficienza di prove» non si può dire corrisponda al vero. Lo studioso comunque trova poi che i Lombardi riescano «alquanto originali, invece, (...) in quei lunghi canti dove si narrano vicende di dolore», accostabili ma non del tutto assimilabili ai canti narrativi piemontesi (46).

Un altro autore, il Rubieri, nel suo panorama storico della poesia popolare italiana aveva, nel secolo scorso, esaminato comparaticamente anche quella lombarda, i cui caratteri gli erano apparsi in linea generale comuni all'intera area settentrionale, ma più direttamente avvicinabili ora a quella piemontese, ora a quella veneta o ligure o emiliana; lo studioso procede con rigore, ma anche su di lui gioca l'inconsistenza delle fonti lombarde, come riconosce esplicitamente (47).

Fin dall'esame delle forme popolari, Rubieri è portato a caratterizzare il modo poetico popolare settentrionale: «Il laconismo della quartina di Piemontesi e Lombardi è quello stesso che la natura imprime nel loro linguaggio ordinario, e che più si adatta alla minor loro disposizione per gli sfoghi della passione e per i voli della fantasia» (48). Così, all'interno della sua distinzione della poesia veramente popolare («composta pel popolo e dal popolo») in «sobiettiva o obbiettiva, intima o imitativa», e avendo chiamata «passionata» la prima, che è «la più vera, diretta e legittima poesia popolare», Rubieri dirà anche «della poesia lombarda non è il forte la passione» (49). In una più ampia prospettiva precisa poi che i popoli subalpini sono «i più disposti a coltivare la poesia più essenzialmente obiettiva e ripetuta, cioè la storica e perciò la tradizionale. D'intelletto men vivo ma più severo, d'indole meno loquace ma più operativa, di volontà men pronta ma più ferma di abitudini più quiete ma più uniformi, tali popoli trovano più diletto in quella poesia che costa meno fatica alla loro immaginazione e offre più pascolo alla loro reminiscenza» (50).

Credo si debba dare atto a Rubieri del suo tentativo di caratterizzazione psicologico-etnica della poesia settentrionale, e pur con tutte le riserve sulle generalizzazioni, possiamo tener conto delle sue osservazioni interpretandole nel senso del «realismo» di cui dicevamo e quindi anche meno drasticamente. Lo stesso criterio interpretativo moderato proporrei anche riguardo alle successive affermazioni dello studioso, secondo cui i Lombardi sono nella loro poesia popolare amorosa più «voluttuosi» che passionali, nella satirica «non troppo velenosi», e, piuttosto, ispirati all'ironia veneta, poco felici nella «galante» (avvicinabili in questo anche al popolo sardo) che sembra subire l'influsso veneto piuttosto «lascivo»: Rubieri riconosce dunque ai popoli subalpini di essere custodi dei «più importanti tesori» della poesia narrativa (cioè l'epico-lirica) ma di non essere portati alla poesia più intima; tuttavia essi «primeggiano anche in quella specie di canti tradizionali che non sono nè storici nè romantici, ma tendono a descrivere qualche situazione d'animo in modo da commuovere o da dilettare (51): questa misurata affermazione, benchè vaga, ci sembra valida per la poesia lombarda.

Considerando più da vicino il popolo lombardo pare a Rubieri che «sebbene nè anch'esso possa vantare un proprio tipo poetico, pure ha un carattere spiccato e determinato ne' tipi ai quali ha voluto attenersi» o meglio, ha dovuto, date le proprie condizioni etnografiche, filologiche, sociali; «raccolto

46) G. COCCHIARA, *L'anima del popolo italiano nei suoi canti*, Hoepli, Milano, 1929, pp. 223-225.
47) E. RUBIERI, *op. cit.*, 1877, p. 304.
48) IBIDEM, p. 55, p. 62.
49) IBIDEM, pp. 241-242; p. 250.
50) IBIDEM, p. 291.
51) IBIDEM, pp. 250, 263, 273, 286, 291, 292.

o in borgata o in casolari, non abbonda, nè può, di poesia campestre... Perciò non predilige neppure quelle forme o ispirate o vezzose che son proprie di quella poesia. Abbonda invece di poesie cittadinesche «ispirandosi al tipo piemontese nella narrativa e a quello veneto nella satirica-galante; «se non che de' piemontesi è meno laconico, de' veneziani è meno vispo e necessariamente meno originale di questi e di quelli». Il canto popolare lombardo poi, come il subalpino in genere, ripudia le similitudini e le raffinatezze: «preferisce la celia all'affetto, e il dileggio alla galanteria, ma nè la sua celia nè il dileggio hanno quella spigliatezza e spontaneità che (...) è una speciale prerogativa della poesia» (52).

Infine alla luce dei caratteri e delle vicende storiche del popolo subalpino Rubieri illustra il fatto che «la passione la poesia popolare politica, meglio che da ogni altro popolo italiano» (53) fu preservata da questo. Anche in Lombardia, in particolare, ritroviamo un buon numero di canti a tematica, più che politica, bellica a cui però è congiunta una tematica amorosa. I canti di filanda qui raccolti uniscono infatti spesso storie di soldati e storie d'amore: e se si ispirano in questo alle vicende più vicine della grande guerra (le filandiere ascoltate lavoravano nel primo trentennio del '900) si richiamano però allo stesso filone patriottico amoroso ottocentesco; ricordiamo comunque che la dimensione amorosa contribuisce alla visione malinconica della vita militare, quando non a una più decisa avversione ad essa, riscontrabile anche nei canti dei popoli subalpini (54).

Ragioni stilistiche e ragioni storiche ci portano dunque a caratterizzare complessivamente il canto lombardo come ottocentesco: esaminiamo ora gli aspetti formali che caratterizzano il canto di filanda come lombardo.

4) *Forme lombarde del canto di filanda*

Nella presente raccolta dividiamo i canti secondo «immagini culturali», tenendo presente quindi la parte contenutistica: ma questa suddivisione coincide solo relativamente con quella più tradizionale per «generi» o «forme». Si può dire comunque che in filanda ritroviamo le principali forme di canto diffuse in Lombardia, quella *epico-lirica*, e, in minore misura, quella *monostrofica*; forme sì lombarde ma non «tipiche». Di fatto le caratteristiche più strettamente regionali dei canti lombardi riguardano, quanto alla parte letteraria, più la lingua che il contenuto: che quando è dialettale ha evidentemente caratteri locali, mentre la storia o il tema (anche musicale) del canto sono generalmente diffusi in un'area più vasta a caratteri etnomusicali omogenei, o anche in aree a caratteri diversi (55). Il discorso è importante ma problematico.

Scrive al riguardo R. Leydi: «...se è vero che molte aree di netto carattere eurasiatico recente dimostrano spiccata tendenza alla ballata (...), in altre la presenza del canto epico e narrativo è legata strettamente allo stile eurasiatico antico. E' il caso dell'Italia, dove la ballata è presente quasi esclusivamente nella regione settentrionale (soprattutto in Piemonte), tanto da giustificare l'ipotesi, affacciata da vari studiosi, che essa rappresenti una sopravvivenza di carattere celtico» (56). Secondo la teoria del Nigra il quale, constatando la diversità etnica della zona settentrionale da quella centro - meridionale, divide l'Italia, quanto ai dialetti ed alla poesia popolare. «in due grandi zone, nettamente distinte»; l'Italia «superiore» comprende Liguria, Piemonte, Lombardia, Emilia e Veneto, e la sua poesia popolare «diversamente che quella dell'Italia inferiore, (...) è polistrofa, polimetra (...), semiassonante (...), anamebea, narrativa, oggettiva, senza contatto con la poesia colta, d'origine in parte celto-italica, in parte celto-romanza»; lo studioso piemontese assegna in

52) IBIDEM, pp. 418-421.
53) IBIDEM, p. 522.
54) IBIDEM, p. 552.
55) Cfr. V. SANTOLI, *op. cit.*, 1940, p. 73.
56) R. LEYDI, *op. cit.*, 1961, p. 402.

sostanza all'Italia settentrionale il genere dei «*canti narrativi* o canzoni (...storiche, romanzesche, domestiche, religiose)» ed al Centro-Sud il genere dei «*canti lirici* (strambotti, stornelli)» (57).

Questa impostazione è oggi molto ridimensionata, alla luce della moderna documentazione (che rileva la presenza di forme liriche endecasillabe anche al Nord e dimostra de «le canzioni epico-liriche si sono poi sparse anche oltre i confini gallo-italici, in Veneto, Toscana, fino in Sicilia!» (58) ma viene confermato il legame che Nigra dice tra le canzoni narrative (o ballate) del Nord Italia e quelle di «popolazioni romanze non italiche» (59) che gli fa ritenere di origine celtica la poesia epico-narrativa. Gli studi hanno riconosciuto che soprattutto dalla Provenza è giunto il patrimonio della ballata in Italia, (stabilizzandosi in forme esemplari nel Piemonte) ed oggi l'Italia settentrionale e centrale, insieme alla Francia e alla Catalogna, va considerata la zona «colto-romanza» (60) di diffusione della ballata (che è però presente anche in altre zone europee).

Quanto alle origini storiche più antiche della ballata, recentemente R. Leydi e S. Mantovani hanno esaminato criticamente il problema, in una prospettiva non solo filologica, ma anche musicale e più realisticamente storica, tenendo cioè particolarmente presente «il contesto socio-economico e la funzionalità all'interno del mondo popolare» di questa forma comunicativa; su questa strada, riferendosi come antecedenti al repertorio epico francese dei «jongleurs» o dei «trouvères» o al ciclo della «chanson de geste», giungono ad ipotizzare fondatamente «l'esistenza di un filo precedente, epico e narrativo (e anche satirico ...) interamente orale, integralmente in volgare» (61), a cui far risalire la ballata, che nel suo repertorio di base si fissa nell'età feudale. Anche il Rubieri intuì che la ballata, in quanto canzone e ballo, rispondendo ad uno dei bisogni innati nel popolo, «fu certamente uno dei più antichi componimenti popolari e forse (...) il più antico de' letterari» (62). V. Santoli ne fissa l'origine con la conferma della scienza filologica, al Duecento, mentre ricorda che la più antica testimonianza italiana sicura è del 1536 (63). Certo, «nel suo assieme il "corpus" della ballata europea non sembra proporci testi anteriori al XVI secolo, ma ciò non significa che in molti documenti non siano riconoscibili persino con facilità, elementi molto più antichi, collocabili anche in un'età pre-feudale, in una situazione socio-economica di tipo magico-tribale» (64).

Nel corso del suo sviluppo la ballata si distacca da questo ambiente magico «per passare all'eroico, al romanzesco e infine al domestico»; questi ultimi livelli, essendo i più tardivi, sono anche i più rappresentati nelle ballate giunte fino a noi ed i più riscontrabili in quelle qui raccolte; in esse (come nelle lombarde in genere, più che in quelle piemontesi), si può leggere la conclusione di quel processo di trasformazione del racconto in senso sempre più realistico e del parallelo emergere del «rapporto antagonistico (...) fra le varie manifestazioni del potere e il mondo popolare subordinato»: un simile processo aveva, specialmente nel corso dell'800, a poco a poco reso più labile «il confine fra la canzone narrativa e il canto lirico», mentre «influenze di derivazione colta o subcolta» agivano sull'intero repertorio comunicativo orale (65). Ugualmente si è modificata la forma delle ballate, soprattutto in Lom-

57) C. NIGRA, *op. cit.*, 1957, p. XLI; p. LXVII; p. XXXV.
58) G. COCCHIARA Prefazione a C. NIGRA, *op. cit.*, 1957, p. XIX cfr. anche V. SANTOLI, *op. cit.*, 1940, pp. 64, 97-98; 171-175.
59) C. NIGRA, *op. cit.*, 1957, p. XXXV; cfr. anche V. SANTOLI, *op. cit.*, 1940, pp. 57-58, 95.
60) R. LEYDI, S. MANTOVANI, *op. cit.*, 1970, p. 45.
61) IBIDEM, ivi e pp. segg.
62) E. RUBIERI, *op. cit.*, 1887, p. 141.
63) V. SANTOLI, *op. cit.*, 1940, p. 28, p. 98.
64) R. LEYDI, S. MANTOVANI, *op. cit.*, 1970, p. 51; ma cfr. V. SANTOLI, *op. cit.*, 1940, pp. 60-61, nota 2.
65) IBIDEM, p. 52.

bardia e nelle altre zone dove i metri sono di tipo più recente e l'intera struttura risulta più rigida, rispetto a quella più libera del Piemonte (66).

Oggi possiamo così definire la situazione della ballata:

« a) tende a strutturarsi in forme metriche sempre più stabili e versificate (con rima) fino a raggiungere il modello strofico (spesso con ritornello);

b) musicalmente si evolve dal recitativo libero (...) a più articolati sviluppi melodici e da pochi schemi indifferenziati a una più estesa autonomia melodica di ciascun testo;

c) abbandona le grandi misure e l'impianto ciclico degli antecedenti poemi magici ed epici per stabilizzarsi in dimensioni più modeste con la narrazione fissata su un solo avvenimento ben preciso con svolgimento diretto e conciso, in terza persona, senza antefatti, disgressioni o commenti (eccetto una « morale » conclusiva talora presente), spesso con uso del dialogo;

d) riduce, ma non abbandona, l'uso delle formule stereotipe » (67).

Non dimentichiamo che la « modernizzazione » del repertorio arcaico di ballate è in parte dovuta molto probabilmente ai cantastorie, come risulta dalle numerose « storie » su foglio volante conservate; il che conferma d'altra parte, il valore comunicativo di questo tipo di canti per il loro carattere esemplare. Le composizioni di cantastorie sono in questa raccolta chiaramente riconoscibili e si avvicinano, per alcune loro caratteristiche (quali la narrazione dilungata e ricca di particolari, a procedimento continuativo anzichè reiterato, a volte in endecasillabi) alle « storie » diffuse nel sud-Italia (68). Dopo quanto esposto sarà più facile la lettura storico-critica dei componimenti lirico-narrativi di filanda (che come vedremo comprendono anche i canti religiosi).

Accanto ad essi troviamo anche composizioni di tipo monostrofico: avvertiamo subito che molte volte queste risultano in realtà parti di componimenti più lunghi che le informatrici non ricordano integralmente; tuttavia non si può dire che la Lombardia non conosce (almeno per importazione) l'endecasillabo, che risulta comunque una forma più rara rispetto al metro narrativo (69). Non entriamo nel merito della « questione dello strambotto » che è ancora uno dei maggiori temi di dibattito tra gli studiosi di folklore, ricordiamo comunque che « da un punto di vista etnomusicologico e storico-culturale lo *strambotto* come « forma » riconducibile a un modello unitario non esiste; è tradizionalmente definito come « componimento monostrofico (...) formato da un numero molto variabile di endecasillabi (da 4 a 10 ed anche di più) con rima, assonanza o consonanza (spesso stona), secondo schemi variabilissimi » (70).

V. Santoli scrive che le forme dello strambotto si vennero svolgendo in Italia progressivamente dal Tre e Quattrocento in poi « con processo *non* sincronico, vario da regione a regione e da forma a forma » (71). Ritengono gli studiosi che all'origine dello strambotto ci sia più in generale la tradizione arabo-ebraica » alla quale si vuol oggi far risalire l'invenzione dell'endecasillabo italiano e spagnolo » (72) e sottolineano la varietà di forme cantate che esso ha assunto nelle varie zone d'Italia e la sua presenza come elemento base del canto popolare centro-meridionale. Più raramente si trova al Nord (in Lombardia giunge probabilmente per estensione dal Veneto) nella forma tetrastica e, data la propria natura di canto monodico e solistico, quando è intonato in coro, secondo il modo settentrionale, viene sempre eseguito all'unisono (73).

---

66) Ricordiamo che dal punto di vista metrico, il componimento epico-lirico è stato dal BARBI definito come « la canzone coi versi ordinariamente divisi in due membretti, uguali o no, e con la cesura piana se la seconda parte finisce in ossitono, e vic.; legati, dall'assonanza più che dalla rima, in strofe rese spesso, in apparenza, più o meno complicate dalla ripetizione dei versi o degli emistichi e dal ritornello » M. BARDI, *op. cit.*, 1939, p. 13.
67) IBIDEM, p. 44.
68) IBIDEM, pp. 53-54.
69) Cfr. A. M. CIRESE, *introd. cit.*, 1967, p. X.
70) R. LEYDI, S. MANTOVANI, *op. cit.*, 1970, p. 242.
71) V. SANTOLI, *op. cit.*, 1940, p. 31 cfr. anche pp. 101-102; pp. 153-158.
72) R. LEYDI, S. MANTOVANI, *op. cit.*, 1970, p. 244.
73) Cfr. IBIDEM, p. 266.

Riguardo ai canti monostrofici e endecasillabi qui raccolti, occorre tener presente che non si tratta di forme arcaiche: a queste infatti « si son venuti sovrapponendo, in tempi più o meno recenti, componimenti di carattere interregionale nei quali la discendnza più lontana è trasformata da contributi testuali, musicali e anche formali moderni, che hanno in parte livellato le diversità locali più antiche rendendo più lineari o banali anche le melodie (74). Ritroviamo in filanda anche alcuni canti *iterativi* a carattere giocoso, di cui ci soffermeremo a parlare nel paragrafo dedicato alla « distrazione ».

Questo lungo esame è sembrato necessario per poter definire il canto di filanda come *lombardo* e *ottocentesco*. E concludiamo pure con P. Casale che « anche queste canzoni della filanda (...) non hanno carattere di originalità, ma recano le caratteristiche comuni a tutto il ceppo delle canzoni lombarde, da cui effettivamente derivano » (75).

In questa raccolta tuttavia non mancano canzoni inedite, ma ricordiamo soprattutto che ogni canto popolare, proprio in quanto tale, ha singolarmente una sua realtà, legata anche all'esecutore per cui è difficile generalizzare in senso assoluto, mentre riesce più logico e anche meno arbitrario « personalizzare » un certo modo di cantare, che sarà quindi sempre « originale ».

B) *Altre modalità.*

5) *Il canto di filanda come canto di lavoro*

Raccogliere dei canti assumendo come criterio di riferimento una situazione di lavoro (qui la filanda), significa di per sè indicarli come « canti di lavoro ». Ma con questa denominazione generale in etnomusicologia si intende « una categoria assai ampia e (come tutte le categorie che dall'esterno sono state adottate per la classificazione del materiale comunicativo popolare) in parte arbitraria » che comprende almeno due tipi di canti: quelli « specifici che vengono utilizzati per ritmare il lavoro (soprattutto collettivo) ma anche quelli destinati ad accompagnare o alleviare la fatica e la noia del lavoro, individuale e collettivo » (76). L'importanza del canto di lavoro nel patrimonio espressivo popolare si prospetta chiara, sia estensivamente che intensivamente: esso « è presente in tutte le civilizzazioni e costituisce all'interno delle varie tradizioni orali, uno dei momenti più arcaici e stilisticamente sintomatici »; più precisamente: « è stato anche ipotizzato che proprio dalla necessità di ritmare la fatica collettiva, cioè dal canto ritmico di lavoro, pur nella sua forma più semplice di grido periodicamente organizzato, siano nati, in un'epoca remotissima della vicenda umana, il canto e la musica » (77).

In questa visione si può dire che in tempi recenti il canto di lavoro strettamente ritmico, in quanto legato a tipi di lavoro totalmente trasformati dalla meccanizzazione, decadrà prima del canto non ritmico per il quale relativamente più a lungo sussisteranno le possibilità di accompagnare anche lavori già toc-

---

74) Cfr. IBIDEM, p. 250.
75) In G. BOLLINI, A. FRESCURA, *op. cit.*, 1940, p. 29.
76) R. LEYDI, S. MANTOVANI, *op. cit.*, 1970, p. 171.
77) Ibidem, ivi - Santoli giudica un'ipotesi indimostrabile questa (come altre simili) avanzata dallo studioso tedesco K. BUECHER, secondo cui è l'energico, ritmico, movimento del corpo durante il lavoro, che ha condotto all'origine della poesia. Santoli vi oppone una difficoltà di principio, filosofica, poichè quelle associazioni di suoni, quei gridi che ritmano il lavoro (o sgorgano da altre attività primitive) sono un atto di vitalità, rientrano (come dice CROCE) nella sfera pratica, esulando cioè in quanto tali dalla sfera estetica; l'altra riserva dello studioso è data dai risultati dell'analisi filologica, che svelano molte presunte forme « primitive » (ritenute manifestazioni di psicologia collettiva o di pura vitalità) semplicemente come « residui o avanzi di un processo di degradazione poetica ». Anche G. VIDOSSI ritiene che alle origini della lirica non stia il canto di mestiere ma piuttosto il canto che accompagna la danza, cultico e religioso che, aggiunge Santoli, tra il resto più facilmente di quello di lavoro può rientrare nella sfera fantastica. Non è forse possibile dire la parola definitiva al proposito, ma non scarterei così decisamente l'ipotesi iniziale: piuttosto dovremmo ridimensionarla con il NAUMANN, secondo cui il grido andrebbe messo in relazione non con il cosiddetto « canto popolare » ma con il canto collettivo primitivo più accostabile al canto di lavoro strettamente ritmico. (cfr. V. SANTOLI, *op. cit.*, 1940, pp. 14-19.

cati dalla industrializzazione. Il caso tipico è dato dai canti di filanda che appartengono dunque al secondo dei generi descritti cioè ai *canti non ritmici*; con questa precisazione si spiega più chiaramente anche la loro caratteristica di repertorio aperto: infatti « in generale ... la latitudine di scelta ritmica e strutturale dei canti non destinati a ritmare un lavoro, ma soltanto ad accompagnarlo o alleviarlo, è molto più grande che non quella dei canti con una funzionalità ritmica assoluta. Per questo la categoria dei canti di lavoro non ritmici (o meglio, non strettamente ritmici) è vastissima e non delimitabile e in essa rientrano canzoni le più diverse per tipo metro e contenuto » (78).

Questo non significa che una classificazione di canzoni come « di filanda » sia puramente esteriore od addirittura gratuita; una volta chiariti i limiti (o meglio i non limiti) di questa designazione, il riferimento alla situazione lavorativa è legittimo e anzi necessario. Infatti non solo la filanda resta l'occasione del canto, ma la ragione stessa dell'apertura di quel canto resta il lavoro come « chiusura », costrizione: per cui la distrazione attraverso i canti è ancora funzionale (per contrapposizione) al lavoro stesso. Tanto meglio se le canzoni portano lontano dal lavoro perchè proprio questa è per lo più la loro motivazione quella cioè « di alleviare il lavoro con la musica » di « far ritrovare un equilibrio psicologico, ... un momento umano in un impegno eccessivamente meccanico, standardizzato » (79).

La sua funzione per lo più distraente non deve però, all'opposto, farci concludere per una totale indifferenza (musicale e contenutistica) dal canto al lavoro; esistono cioè altre ragioni più dirette a giustificare la classificazione dei canti di filanda come canti di lavoro. Ricordiamo innanzitutto che anche nei canti non ritmici esiste « una connessione fra "gesto" e "canto" » ... riferiti come sono, comunque, al ritmo più o meno obbligato di movimenti corporali sostanzialmente periodici » (80); inoltre vale per questi la caratteristica comune a quasi tutti i repertori di lavoro quella di essere « il risultato di una lenta elaborazione di materiale generico in senso specializzato, in un ambito espressivo condizionato da un lato dalla collocazione socio-economica del lavoro e di chi vi partecipa, dall'altro dai termini specifici della fatica (cioè dalla funzione che il canto deve assolvere) » (81).

La filanda come riferimento dei canti non è quindi solo un'indicazione di luogo e di tempo, ma è da tenere costantemente presente sia per la interpretazione diretta di alcuni canti sia per una visione per quel che è possibile (cioè per la parte effettiva che la filanda ebbe come unificatrice) unitaria e coerente di tutto il repertorio. Non dimentichiamo inoltre che come per gli altri canti di lavoro (82) anche l'esistenza di questi canti (almeno in quanto collettivi) si conclude precisamente con la fine del lavoro di filanda; con in più il fatto che questa conclusione è delle più tarde e delle più definitive.

Una possibile « lettura » logica dei canti di filanda può proprio essere quella secondo il rapporto canto-lavoro, cioè secondo il grado di adattamento e di specificazione dei canti alla realtà del lavoro: dalle filastrocche e gli scherzi di pura distrazione e allegria, indifferenti (se non nel senso della contrapposizione) per testo e per ritmo al lavoro, al grande numero di canzoni a tempi musicali lenti e monotoni; ai minimi e via via più complessi adeguamenti di canti tradizionali alla nuova stuazione, fino alle vere e proprie canzoni nuove (almeno nel testo) sorte esclusivamente dalla diretta realtà della filanda.

In questa particolare visione, soltanto alle canzoni del momento conclusivo spetta più strettamente la qualifica — comunque a carattere pratico — di canti di lavoro propriamente detti, quelli cioè « nei cui testi ricorrono riferimenti al lavoro o alla condizione di lavoro » (83).

---

78) R. LEYDI, S. MANTOVANI, *op. cit.*, 1970, p. 172-171.
79) D. CARPITELLA, *Il momento umano*, in *Canzoniere del lavoro*, Bella ciao, ed. Mus., Milano, s.d. s.p.
80) R. LEYDI, *op. cit.*, 1970, p. 171.
81) IDEM, *La nostra società l'èla filanda*, Ms. s.d.s.p.
82) Cfr. IDEM, *op. cit.*, 1970, pp. 172-173.
83) IBIDEM, p. 172.

Di fatto questo tipo di canti della filanda prospetta il lavoro nei termini della fatica, del sacrificio e della miseria (84) cui la filandiera è condannata: a volte vi è unita l'accettazione della fatica, non tanto come maledizione divina ma piuttosto come destino riservato ai poveri, necessitato da presunte costanti leggi di vita; ma più ancora l'accettazione è motivata da ragioni sentimentali, di affetto verso la famiglia da mantenere. Spesso invece l'accettazione diventa sfogo accorato o teso, sempre intenso, di fronte a una situazione insopportabile e si trasforma in molti casi in protesta, dura e a volte sarcastica, contro di essa. Così questo gruppo di canti si avvicina e si congiunge a quello dei canti sociali e di protesta. Queste canzoni meritano particolare attenzione perchè costituiscono il momento specifico, sicuramente originale, creativo, della filanda.

6) *Il canto di filanda come canto femminile e corale.*

Abbiamo visto come nei serifici lombardi lavorasse quasi esclusivamente mano d'opera femminile che questa industria occupava in numero ingentissimo: si può dire che il mondo femminile lombardo è passato quasi totalmente, in particolare nel secolo scorso e fino al primo Novecento, attraverso la realtà della filanda, del canatoio, del filatoio. Erano tutte queste ragazze o donne, in tutti gli opifici serici lombardi, dalla zona padana alle colline di Brianza, dalle rive dei laghi alle valli bergamasche e prealpine, che lavorando insieme, insieme cantavano quelle canzoni che oggi possiamo perciò chiamare « di filanda ». Ma sottolineare questi canti come *femminili* e (dato anche la forma collettiva di lavoro) *corali*, non significa evidenziare delle semplici caratteristiche descrittive, esterne.

Innanzi tutto, affermare che il canto di filanda costituisce una parte essenziale del folklore musicale lombardo e ravvisare proprio nella filanda uno dei luoghi dove più a lungo questo patrimonio si è conservato, significa anche, evidentemente (ma ricordiamo il carattere aperto del repertorio delle filandiere) attribuire notevole importanza al ruolo femminile in questo specifico caso di trasmissione e di conservazione del patrimonio tradizionale.

Per quel che riguarda il problema generale è a tutt'oggi difficile stabilire con una buona precisione il ruolo delle donne nella « creazione » e nella conservazione del canto popolare, o almeno risulta problematico (e forse scorretto) generalizzare una supremazia maschile o femminile in questo senso. Naturalmente esistono alcuni punti fermi, che gli studiosi considerano come certezze acquisite, importanti anche per il discorso teorico globale. Bela Bartok precisa che « le donne, in genere, conoscono più canti degli uomini, e anche le loro esecuzioni sono più attendibili. Ci sono molte ragioni che giustificano questa differenza e non ultima certamente è la diversità del lavoro che, nel caso dell'uomo, non è facile stimolo al canto. Inoltre vi contribuisce un certo atteggiamento di scherno (negli uomini) (...) verso quelle « sciocchezze » che sono i canti, mentre d'altra parte nemmeno l'osteria costituisce più una buona occasione per mantenere viva la tradizione musicale vocale » (85).

Paolo Toschi (86) contro il pregiudizio del popolo come « orda incolta », trovava evidente conferma alla tesi della nascita della maggior parte del canto popolare dal seno stesso del gruppo sociale popolare, anche nel fatto che « tra l'altro, (...) una parte non trascurabile della poesia popolare, specie di quelle dell'amor materno e famigliare e della passione amorosa è, per sicuri segni, creazione femminile » (...) « nessuna "poetessa d'arte" ha mai fornito i mezzi espressivi alla madre calabrese o sarda che deve cullare il proprio bimbo o piangere il marito morto, o alla ragazza toscana per ribattere le offese (...) dell'innamorato respinto » (87).

---

84) IDEM, *Ms. cit.*, s.d. s.p.
85) B. BARTOK, *op. cit.*, 1955, p. 62.
86) Cfr. P. TOSCHI, *op. cit.*, 1947, p. 32.
87) P. TOSCHI, *op. cit.*, 1947, pp. 26-27.

Andando un po' oltre il rilievo di Toschi, possiamo affermare che a livello di cultura popolare non esiste una discriminazione sessuale che escluda, cioè, la creatività e la partecipazione culturale della donna. L'osservazione sembra ovvia. Ma non risulta poi così superficiale se si riflette che a livello superiore la discriminazione culturale tra i sessi è un fatto storicamente constatabile e solo oggi in via di superamento.

Possiamo tener presenti queste considerazioni anche per i canti di filanda: certo, come già si è spiegato, il fatto che fossero delle donne a cantarli non significa affatto, di per sè che, proprio delle donne (o addirittura proprio quelle donne) li avessero «creati»; ma almeno significa indubbiamente che esse li avevano conservati e trasmessi, e può significare anche che quelle donne avessero in un certo modo «accettato» quelle canzoni, che dovevano quindi in qualche misura corrispondere alla loro necessità psicologica, alla loro concezione del mondo e non prescindere dalla loro situazione sociale anche in quanto femminile. In effetti una possibile lettura dei canti di filanda sarebbe proprio quella della loro «femminilità», in luce sociologica e psicologica; in entrambe le prospettive, questo carattere (la femminilità) ci sembra non vada disgiunto dall'altro della coralità (anche in quanto corrispondente all'essere insieme delle filandiere).

Il discorso andrebbe approfondito, ma si può almeno dire che di fatto, proprio attraverso il lavoro e quell'insieme di situazioni e di relazioni collegate al mondo della filanda, la condizione sociale e quindi anche psicologica delle donne di classe popolare in Lombardia va trasformandosi nei suoi caratteri tradizionali e si apre (a prezzo della dura prova del doppio lavoro ma anche con la rivalutazione del contributo femminile all'economia famigliare) alla strada dell'emancipazione, che avviene anche in virtù della comunanza stessa di lavoro.

Vorrei così suggerire che il significato psicologico del canto di filanda come femminile va ricercato più nella condizione della donna nel tempo della filanda che non nella sua «natura». Non credo cioè di dover considerare come motivazione femminile l'ipotesi che le donne cantassero per poter sfogare la loro naturale tendenza al chiaccherare, interdetto sul lavoro in filanda (se non in assenza di sorveglianza) (88); in questo modo non si comprenderebbe, tra il resto, come mai le filandiere cantassero tanto per strada. Se qui il canto come mezzo per vincere la paura del buio sembra nascere come motivazione relativamente femminile, non lo è però in assoluto, poichè la pratica di cantare lungo la strada verso il lavoro è molto diffusa (pensiamo anche solo al canto famoso degli «scariolanti»). Così la presenza nel repertorio di filanda di canti «rozzi» (di una certa crudezza) accanto ad altri più «delicati» non si leggerà come una contraddizione psicologica, se si tiene presente la contraddizione di una vita (quella delle filandiere) difficile e dura in cui comunque doveva trovare spazio la sensibilità umana. Così, ancora l'accenno alla «mamma mia» così frequente in questi canti di lavoro (e presente, comunque, nel canto popolare anche come formula stereotipa) non appare lezioso ma ben reale se è vero che le ragazze di filanda erano spessissimo molto giovani: d'altra parte l'oggettività della circostanza non sminuisce (anzi, convalida) la soggettività della motivazione, l'affettività dell'accenno.

Occorre subito precisare che la condizione di vita per le filandiere risultava difficile più in quanto appartenenti allo strato popolare che in quanto donne (e sembra questa una lezione importante anche per le femministe oltranziste nel settarismo sessuale); la difficoltà dell'esistenza quotidiana accomunava anche gli uomini, che non sottovalutavano la fatica delle donne: «Consideravano sì, ma bisognava lavorare, è inutile, lavoravano loro, lavoravamo noi, lavoravano anche i bambini, tutti...»: sono parole di Rosa Riva, filandiera di Chiuso. La medesima informatrice chiarisce come non si verificasse una discriminazione all'interno della famiglia fra marito e moglie: «...si comandava tutti

88) Recentemente U. ECO ha sfatato il pregiudizio del «monopolio» femminile del pettegolezzo, sostenendo che gli uomini credono di sublimarlo rendendolo schermaglia politica, ritenendosene così immuni (sia detto a titolo di cronaca).

o due, si ragionava, si parlava, quello che poteva fare lui lo faceva lui, quello che dovevo fare io, facevo io, si faceva insieme, la casa andava assieme».

Si può dire che in genere le testimonianze raccolte hanno confermato la visione di uno studioso contemporaneo molto preparato e originale, Alan Lomax, il quale, esaminando il problema dei rapporti tra espressioni musicali e consuetudini di vita nell'ambito delle due grandi aree eurasiatiche, ha considerato anche la condizione sociale e psicologica della donna in questi paesi; egli ha constatato che mentre nelle aree eurasiatiche recenti la donna, spesso idealizzata o miticizzata, vive di fatto (o almeno viveva) in evidente condizione di inferiorità e soggezione di fronte al maschio, al contrario nelle comunità eurasiatiche antiche (tra cui l'Italia settentrionale) la donna gode di notevoli diritti, se non proprio di parità, anche perchè l'atteggiamento di fronte ai problemi di sesso è più aperto e liberale (89). Questa situazione di contrasto è nettamente avvertibile tra Nord e Sud Italia, aggiunge Lomax e si può «leggere» anche nei canti o comunque nelle consuetudini musicali. Questa tesi ci sembra valida (la serietà documentaria dello studioso ne garantisce) come ragionevole ipotesi non meccanicistica e certamente anche i canti di filanda qui raccolti, pur nella varietà dei temi (che possono toccare il dolore e la morte) non giungono a toni disperati e straziati, come si incontrano in canti femminili (nelle stesse ninne-nanne) meridionali; e certo una serenità di fondo accompagna i canti d'amore, riflettendo l'atteggiamento sostanzialmente sereno delle filandiere verso l'amore.

Anche l'altra caratteristica dei canti di filanda, la coralità, si può far risalire (benchè un'espressione raccolta così recentemente ha molto probabilmente subìto influenze colte o semicolte) ad un comune carattere delle aree eurasiatiche antiche, come già dicevamo. Gli studiosi infatti, dopo approfondite indagini, hanno concluso non solo che il «canto a più voci (...) è pratica accettata e quotidiana del canto popolare» in quest'area, ma anche che la polifonia coltivata ha «origine presumibilmente popolare» (90) e non sia, come generalmente si ritiene, derivata dal canto Gregoriano.

La coralità dei canti si configura comunque come carattere a largo raggio nella comunicazione artistica popolare: scriveva il Pratella precisando che le «canzoni o cante in coro» si diversificano da altre solo per l'esecuzione, che questo modo di cantare (le cui antiche origini andrebbero rintracciate nei modi musicali bizantini e in altri «supposti (...) popolari del primo medioevo») è diffuso particolarmente nell'Alta Italia ma anche in altre regioni centro-meridionali (91). Lo stesso Autore, esaminando poi le strutture più o meno frequenti del canto corale, giunge «all'ipotesi probabile che tutte le canzoni in genere siano state composte alla loro origine in forma monodica, che in seguito siano state accompagnate armonicamente da una seconda e terza voce alla maniera popolare e che da ultimo siano poi state cantate in entrambe le forme: monodica e armonica»; il fatto poi che le canzoni corali siano musicalmente di «modo maggiore» è dovuto alla maggior facilità che questo modo presenta per l'intonazione delle altre voci (una ottava sopra o sotto) (92).

Crediamo che in generale questa coralità o polivocalità non possa prescindere da un'*intesa* vocale, non puramente meccanica, tra le persone che cantano ma che presupponga anche in loro un certo equilibrio interiore per cui si accetta questo rapporto «armonico» con gli altri. Ora, come si è detto, una fondamentale serenità psicologica caratterizzava, sembra, anche le filandiere ascoltate, (per quel che lo consente una vita materialmente povera e difficile, o le legava un'intensa dovuta anche alla comune situazione di lavoro o di vita oltre che di sesso. Anzi, forse proprio questa solidarietà elementare (in senso puro), che trova espressione (non solo meccanica ma significativa, dunque) nella coralità dei canti, può giustificare il ricordo quasi «felice», nonostante tutto, del tempo di filanda. E' infatti dopo aver descritto le «cantate» di loro

89) Cfr. in R. LEYDI, *op. cit.*, 1961, pp. 39-41.
90) IBIDEM, p. 399.
91) F. B. PRATELLA, *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, II, Idea, Udine, 1941, p. 538.
92) IBIDEM, p. 527.

ragazze che Gina Zanotta aggiungerà: «..per quello, la vita era più bella; adesso vivono bene, studiano, vivono bene nelle loro case, però la vita era quasi più bella, più in armonia, perchè ci si voleva bene tutte, si passava una parola...» (93).

Dopo la filanda, si è detto, le donne non canteranno più o quasi tutte insieme; è significativo che Rina Pallini (una delle informatrici più lucide e decise) si sia in un primo tempo rifiutata di cantare per noi da sola e che vi abbia acconsentito solo avendo verificato la difficoltà di riuscire nel coro tra le sue stesse compagne di lavoro dopo quasi quarant'anni di canto individuale. Del resto dov'è stato possibile le canzoni sono state registrate a due voci.

Si potrebbe forse dire che la coralità ha dato coraggio (anche fisico) alla stessa femminilità delle filandiere, che nei canti insieme si sono espresse in modi e parole che forse altrimenti e da sole non avrebbero trovato. Questo vale sia per i canti d'amore, come vedremo, sia per i canti che più da vicino si riferivano alla vita di famiglia e di lavoro. Ma se l'atteggiamento verso l'amore si rivela nei canti positivo, quello verso il matrimonio appare in alcuni decisamente di delusione e di rifiuto. Questa constatazione porta naturalmente a ridimensionare l'altra della condizione di fatto piuttosto positiva della donna nella famiglia; ne riparleremo, ma qui sottolineamo il carattere musicalmente sereno (allegro) di certi canti dal testo molto acre (in uno di questi il testo del ritornello è addirittura in antitesi con quello delle strofe) e d'altra parte consideriamo che questi canti potevano, magari solo a livello inconscio, conservare riflessi di antiche funzioni esorcistiche o comunque essere accettati e cantati dalle filandiere per solidarietà di condizione sessuale.

La satira contro la vita famigliare è antica nel canto popolare ma è molto probabile che alcuni dei canti di questo tipo cantati in filanda fossero stati almeno ricreati dalle ragazze e donne di filanda e così anche altri: il canto di filanda, cioè, è femminile anche perchè in parte elaborazione o creazione femminile.

Al proposito, P. P. Pasolini, insiste sulla funzione linguistica «conservatrice» delle donne che sono «meno innovative» e «tendono più a restare strettamente nella pura popolarità» che non gli uomini (che più spesso sfociano nella semi-popolarità); ma poi riconosce che al centro-nord d'Italia troviamo «deliziosi canti di donne, opera proprio di donne (...) liberi nell'invenzione proprio per la maggiore passività sociale e morale» rispetto agli uomini, mentre al Sud «proprio una ancor più forte arretratezza sociale è (...) causa della esclusione dal canto delle donne» (94). Le considerazioni di questo Autore non sembrano molto lucide ma possono suggerirci una prospettiva: i canti di filanda opera proprio delle filandiere se non si possono dire «invenzioni» pure, certo possono dimostrare una carica innovativa femminile piuttosto decisa che forse esprimeva nel canto il corrispettivo psicologico di una evoluzione anche sociale della donna realizzabile attraverso la stessa realtà di filanda.

Certamente attraverso questa nuova realtà di lavoro (non agricolo e sempre meno domestico perchè sempre più industriale) le ragazze e le donne dovevano acquistare una diversa consapevolezza di sè, una nuova volontà di emancipazione, che magari si esprimeva nei limiti (ma perchè non avrebbe dovuto anche in questi?) dell'«ambizione dei vestiti, ...cosa che in campagna non potevano avere (...), vestiti, scarpe, (...) prima andavano a piedi nudi...» (95); o in quelli del «coraggio»... di tagliarsi i capelli secondo l'ultima rivoluzionaria moda alla «maschio» (quasi per una dimostrazione di «parità») (96).

D'altra parte le testimonianze raccolte, se confermano che l'esperienza di lavoro ha maturato in modo diverso le donne, non ci dicono di una forza

93) Ns. E. 1 (45).
94) P. P. PASOLINI, *La poesia popolare italiana*, Garzanti, Milano, 1960, pp. 139, 140; 181.
95) Ns. A.2.
96) Ns. D.1 (65). Racconta infatti una filandiera di Bellagio che nella sua frazione soltanto lei e la compagna di lavoro con la quale ogni giorno si recava alla filanda di Varenna (dall'altra sponda del lago) ebbero il coraggio (verso il 1930) di tagliarsi i capelli, provocando le ire della madre (che la chiamava «testa di uomo» a suon di schiaffi) e lo scandalo della gente in paese.

combattiva anche come coscienza politica (del resto il peso politico femminile è stato riconosciuto come elettorale solo ventisei anni fa...).

Resta tuttavia il fatto (e non è poco) che i canti di lavoro che parlano della filanda e quelli di protesta, sono indubbiamenti stati «creati» (almeno quanto ai testi e almeno nella loro origine immediata) dalle filandiere stesse: da qualcuna delle più vivaci, delle più brave a cantare, ma comunque da una di loro, probabilmente incoraggiata e sostenuta anche nell'ideazione, dalle altre (ancora una volta, dalla «coralità»). La constatazione dell'origine femminile dei canti di lavoro e di protesta è quindi molto significativa a dare una misura dell'evoluzione sociale e psicologica delle donne anche attraverso la realtà della filanda.

La parte più consistente del repertorio di filanda si rifà comunque a quello tradizionale: non si può complessivamente dire che la femminilità delle esecutrici (le filandiere) comportasse una scelta tematica all'interno del repertorio tradizionale (tranne che per alcuni canti decisamente maschili) o ad ogni modo non drastica. Credo che anche i motivi di questa indifferenza sessuale (dovuta anche al ruolo della musica in sè, più importante a volte del testo), vadano in parte rintracciati tra quelli positivi di una almeno tendenziale e almeno psicologica parità tra i sessi a livello di cultura popolare lombarda (e più in generale centro-settentrionale) e in particolare relativamente alla condizione delle filandiere ascoltate.

Concludendo: dire che i canti di filanda sono femminili e corali significa anche considerarli alla luce della condizione socio-psicologica delle esecutrici come filandiere e come donne, in particolare unite nel lavoro o nel canto; reciprocamente significa che questi canti possono in parte illuminare i termini di quella condizione o dell'universo culturale di quel gruppo femminile popolare. Le indicazioni e le proposte qui suggerite sono aperte a critiche, esami e scoperte.

Cristina Melazzi

I siberiani.
Poesie dei popoli dell'URSS a cura di Riccardo Bertani. Collana del Basilisco diretta da Giannino Degani. NINO NASI EDITORE, Reggio Emilia, 1967.

Fiabe e leggende òrocie.
Fiabe dei popoli dell'URSS a cura di Riccardo Bertani, I.° fiabe di animali.
Collana del Basilisco diretta da Giannino Degani. NINO NASI EDITORE, Reggio Emilia 1969.

Sono le prime opere di traduzione e di studio delle lingue sovietiche di Riccardo Bertani. Bertani è un autodidatta e nel suo lavoro di traduzione ha mantenuto intatto le sue caratteristiche di poeta « naif » e l'istintiva possibilità di tradurre in immagini efficaci lo spirito poetico delle fiabe e leggende dei popoli siberiani e delle genti òrocie. Oltre l'innegabile valore poetico delle traduzioni di Riccardo Bertani bisogna segnalare anche l'importanza etnografica dei due volumetti editi da Nino Nasi e curati da Giannino Degani nella « Collana del Basilisco » in quanto sono ripresi e documentati momenti di vita e tradizioni di alcuni gruppi etnici in via di esaurimento. « I Siberiani » presentano le traduzioni di diciotto poeti di undici popoli della Siberia, mentre « Fiabe e leggende òrocie » costituiscono un prezioso documento della lingua degli Òroci, un popolo di 477 persone fatalmente in via di estinzione.

Narrativa ed epica di popoli siberiani.
Dodici fiabe popolari ed eroiche degli òroci - Fiaba e calendario dei kèty - Calendario culymo a cura di Riccardo Bertani.
Municipio di Reggio Emilia - Civici musei, Reggio Emilia, maggio 1972.

E' il secondo ciclo delle traduzioni di Riccardo Bertani che riesce a rintracciare testi originali attendibili e significativi di alcune minoranze etniche dell'Unione Sovietica.

Questo volume edito a cura del Municipio di Reggio Emilia e dei Civici Musei (in una veste grafica che lascia un po' a desiderare) presenta dodici fiabe popolari ed eroiche degli òroci, una fiaba e il calendario dei kèty e quello čulymo. Di ogni documento viene pubblicato il testo originale; troviamo anche alcune tavole esemplificative di oggetti e costumi e incisioni originali.

Ricerche storiche.
Rivista di storia della Resistenza reggiana. Anno VI, n. 16, Reggio Emilia, maggio 1972.

Come di consueto la rivista diretta da Giannino Degani presenta documenti sulla Resistenza: non si tratta di documentazioni erudite tratte da archivi ma di testimonianze dirette di coloro che hanno vissuto quel momento storico del nostro paese.

« Ricerche Storiche » è sorta nel 1967 con l'intento di documentare non solo tutto quello che riguarda il periodo della Resistenza reggiana ma anche di studiare quegli avvenimenti che la hanno prelceduta: dalla fine della prima guerra mondiale fino alla dominazione fascista. L'indirizzo storico seguito è quello sorto nel dopoguerra attorno a correnti storicistiche di orientamento socio-economico soprattutto distaccandosi da quello che in precedenza era stato solo socio-giuridico o storico. E' il primo tentativo locale di inserirsi in una corrente che si è formata negli ultimi venti-venticinque anni e che ha già visto numerose pubblicazioni di interesse generale.

In questo numero sono pubblicati scritti di Annamaria Parmeggiani, Rolando Cavandoli, Giannino Degani, documenti e testimonianze, recensioni e gli atti e l'attività dell'Istituto per la Storia della Resistenza e della guerra di Liberazione in provincia di Reggio Emilia.

Le poesie dialettali della Millenaria dal 1965 al 1971.
Gonzaga, giugno 1972.

E' una raccolta antologica presentata in una edizione curata dall'Ente Fiera Millenaria di Gonzaga (comprendente anche una serigrafia di Nani Tedeschi: « Al ranarol », dal titolo di una poesia di Bruno Pasini) delle poesie che hanno vinto il premio di poesia dialettale « Giannetto Bongiovanni » dal 1965 al 1971. Sono versi che propongono il dialetto e mettono in evidenza quali possibilità espressive abbia ancora nonostante il continuo disgregamento.

Archivio per le tradizioni popolari della Liguria.
Diretto da Aidano Schmuckher.
Anno I, vol. I, Genova 1972.

A colmare una lacuna che risale agli studi del periodo romantico degli studi sul mondo popolare, quando cioè si pubblicavano i famosi « Archivi », « Annali » e « Riviste », giunge questo primo numero della rivista dedicata al folklore genovese, troppo spesso ignorato o non studiato a fondo, pensata e voluta da Aidano Schmuckher da ormai diverso tempo. L'« Archivio per le tradizioni popolari della Liguria » è una pubblicazione importante non solo nell'ambito regionale ma anche per quel che riguarda gli studi etnomusicologici del nostro paese e non potrà che migliorare nei prossimi numeri, tanta è la cura e la passione unita alla preparazione di Schmuckher per le cose della tradizione genovese.

Nel primo numero troviamo saggi di Aidano Schmuckher, Edward D. R. Neill, Giuseppe Delfino, recensioni e un calendario del folklore ligure. E qui non possiamo fare a meno di fare una annotazione, che riguarda l'intransigenza con la quale si vuole intendere e considerare il folklore, libero cioè da sovrastrutture di parte (come si legge nella recensione del « Dizionario della musica popolare europea »). Questa stessa intransigenza deve essere mantenuta, pensiamo, anche verso altre manifestazioni demistificanti della cultura popolare, come ad esempio il calendario del folklore ligure (ma perchè non indicare le date?) che elenca ben poche manifestazioni veramente « popolari », ma troppo spesso organizzate a scopo del turista domenicale (e questa è un po' la condizione di ogni paese d'Italia).

La Strella Cumetta.
REF (Emilio Franceschini)
Poligrafici, Reggio Emilia 1971-1972.

Mingone

REF è stata una sigla che ha accompagnato i reggiani dal 1923 al 1934 con un singolare calendario annuale il cui personaggio principale, Mingone da Bibbiano, parlava e profettizzava il tempo con un grottesco italiano maccheronico. Ragioniere Emilio Franceschini era per esteso quella sigla che firmava i testi e i disegni di quei vecchi lunari che ora ci vengono riproposti, in una ristampa fedele, curata da Anna Schia, dai « Poligrafici » di Reggio (offerti anche in omaggio agli abbonati della « Gazzetta di Reggio »). Emilio Franceschini, noto umorista reggiano scomparso qualche anno fa a Varese, aveva creato una simpatica maschera, Mingone, che per undici anni aveva accompagnato con la sua « Strella Cumetta » (era questo il nome del lunario) i reggiani durante l'arco delle stagioni con le precisioni atmosferiche dettate dal suo « bernoccolo di veddère luntano » e dagli umori, mutevoli, della moglie Mingòina per via di un suo « callo in t'un piedo che lùcia et induvina ». Ma oltre alle previsioni del tempo si poteva trovare (e ora la ristampa dei « Poligrafici » ci permette di gustarne nuovamente lo spirito ironico e, alla sua maniera, contestatore) le sue divagazioni di costume, le prose e le « poesie », e anche le ricette perchè Mingone voleva che il suo lunario fosse anche un « libro alimentare ».

Quelli di Emilio Franceschini sono versi e prose permeati di un corposo e saporoso linguaggio maccheronico. Mingone è una maschera tipicamente reggiana che richiama alla memoria un altro personaggio della soggezione e dall'ironia contadina, « Sandroun Dgolla da Ruvelta » ricordato qualche anno fa da Ugo Bellocchi in un'altra opera edita dai « Poligrafici » reggiani: « Il volgare reggiano ». Questa « Strella Cumetta » ha quindi un valore che va oltre quello della consueta strenna natalizia e fornisce l'occasione per osservare da vicino la realtà contadina di quei tempi, seppure filtrata attraverso l'ironia bonaria di Mingone da Bibbiano.

L'Autunno e l'Estate in due disegni di Emilio Franceschini tratti da « la Strella Cumetta » edita dai Poligrafici di Reggio Emilia.

Canzoniere internazionale.
N. 3, Roma, settembre 1971.

E' un numero monografico sulla Sicilia, dedicato all'esperienza acquisita dal gruppo del « Canzoniere Internazionale » durante 45 giorni di campagna elettorale e oltre quaranta spettacoli in paesi dell'isola. Il gruppo partito con un repertorio di canzoni politiche e sociali ha visto formarsi un nuovo programma dove le canzoni siciliane, all'inizio non comprese, venivano ad avere una forza sempre più determinante. E' sorta in questo modo un'esperienza nuova per il gruppo romano documentata in questo numero del « Canzoniere Internazionale » curato da Leoncarlo Settimelli, Roberto Ivan Orano, Luciano Francisci, Laura Falavolti, Adria Mortari.

Le feste dei poveri.
Annabella Rossi.
Editori Laterza, Bari 1972, seconda edizione.

Uno dei libri più belli dell'etnografia intesa secondo criteri di studio moderni e nello stesso tempo di facile lettura è quello di Annabella Rossi de « Le feste dei poveri » giunto alla sua seconda edizione. Di testi che si occupano del mondo popolare in questi ultimi anni, nonostante gli studi siano giunti in questo campo anche in Italia a livelli molto avanzati, non ne esistono molti e questa carenza da parte delle case editrici appare maggiore pensando al favore che certe opere incontrano, come questa di Annabella Rossi pubblicata da Laterza.

Rivista di etnografia.
Vol. XXV, anno 1971, Napoli.

Il venticinquesimo volume della « Rivista di Etnografia » diretta da Giovanni Tucci vede in sommario, oltre al consueto notiziario e alla notevole bibliografia, gli articoli: Considerazioni antropologiche sugli Albanesi d'Italia (Guido Cafiero), Le fontane del Castello di Tripoli (Cleto Corrain, Pierluigi Zampini, Mario Fabbri), Una fornace per ceramica nella Este dei secoli XIV e XV (Camillo Corrain, Cleto Corrain), Divagazioni etnoiatriche su consuetudini del folklore religioso calabrese (Antonio Scarpa), Conoscenza e gestione della malattia di mente - Approccio antropologico-culturale (Massimo Squillacciotti), Ricordo di Carmelina Naselli (Maria Raciti).

Bollettino di informazione dell'Archivio etnico linguistico - musicale della discoteca di Stato.
Supplemento semestrale del Bollettino dell'Ufficio della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica.
Roma
N. 7 gennaio 1972, anno IV.
N. 8 luglio 1972, anno IV.

Continua la pubblicazione dei Bollettini di informazione dell'« Archivio Etnico Linguistico - Musicale » della Discoteca che contengono i consuntivi delle ricerche e degli studi sul mondo popolare compiuti da enti e privati.

Nel n. 7 sono ricordate le ricerche sul campo svolte per conto della Discoteca da Michele Melillo (Lazio), Luigi Colacicchi (Frosinone e Provincia), Roberto Leydi (Lombardia Orientale), Corrado Grassi (Piemonte), Aurora Melillo (Basilicata), Ferdinando D'Amario (provincia di Chieti) e l'attività dell'Università di Messina (dal 68 al 71), di Palermo (69-70), di Catania (68-70) con numerosi cenni riassuntivi di tesi su argomenti etnomusicologici. Completano il fascicolo gli elenchi delle accessioni di libri, riviste e dischi.

Il n. 8 che si apre con l'elenco delle accessioni alla Biblioteca e all'Archivio di libri e raccolte discografiche è quasi interamente dedicato al lavoro di catalogazione che Alberto Mario Cirese sta compiendo per conto della Discoteca di Stato riguardante le campagne di rilevazione degli anni 68-69 delle fiabe e degli altri documenti della tradizione orale. Viene qui pubblicato il programma generale e l'articolazione della prima fase relativa alla compilazione e alla stampa dell'in-

ventario sistematico di base. Si tratta di schemi e di appunti di lavoro che possono costituire una guida a chi si accosta per la prima volta e in modo sistematico alle ricerche sul mondo popolare.

Canti popolari noti nell'Alto Canavese.

Raccolta del Coro Bajolese a cura di Amerigo Vigliermo.

Società Accademica di Storia ed Arte Canavesana, Ivrea 1971.

E' un'interessante raccolta di canzoni popolari e insieme una proposta di lavoro questo volume pubblicato dalla Società Accademica di Storia ed Arte Canavesana di Ivrea. Da alcuni anni infatti il coro di Bajo Dora nell'alto Canavese sta svolgendo un proficuo lavoro di ricerca di canti popolari in diversi paesi del Piemonte allo scopo di creare un nuovo e più reale repertorio di canzoni popolari da ripresentare poi in quegli stessi paesi dove ha rintracciato le antiche matrici. L'iniziativa del coro bajolese guidato da Amerigo Vigliermo pensiamo sia senza precedenti, soprattutto nel campo delle corali rimaste allo stereotipato repertorio di canti della montagna: quante delle centinaia e centinaia di formazioni corali oggi esistenti in Italia hanno compiuto un lavoro di ricerca come quello di Bajo Dora? Pensiamo siano ben poche: è una proposta di lavoro che permetterebbe la formazione di un repertorio corale non sofisticato e più aderente alle necessità degli ascoltatori che non sono solo quelli delle sale da concerto, ma anche quelli dei paesi dove vivono ancora certe tradizioni.

Il volume, di grande formato, presenta un'introduzione di Roberto Leydi (che mette in evidenza la funzione attiva nel campo della ricerca e della conservazione del patrimonio tradizionale in una prospettiva contemporanea del Coro Bajo Dora), numerose fotografie, i testi delle canzoni e le relative musiche.

I burattini.

Mariano Dolci.

Municipio di Reggio Emilia, Assessorato alle istituzioni culturali, Teatro sperimentale dei burattini di O. Sarzi, Reggio Emilia, luglio 1972.

Da anni si parla di crisi del teatro dei burattini, di decadenza dei contenuti e delle forme espressive di questa arte popolare e si indica quale rimedio a questo stato di disagio la possibilità e l'importanza educativa per il bambino di utilizzare e fruire delle tecniche del teatro di animazione. Sinora mancavano però gli strumenti pratici, le guide necessarie (con indicazioni e raffronti di esperienze a livello di scuola) per mettere in pratica le esigenze dettate dall'importanza di mantenere in vita il teatro di animazione. E proprio « strumento pedagogico per la scuola » è il sottotitolo de « I Burattini » di Mariano Dolci pubblicato dal Municipio di Reggio Emilia a cura dell'Assessorato alle istituzioni culturali e del Teatro sperimentale dei burattini di Otello Sarzi della quale compagnia l'autore fa parte.

Il lavoro di Mariano Dolci è importante perchè per la prima volta vengono raccolte, insieme alle esperienze di lavoro nelle scuole per l'infanzia della compagnia Sarzi, indicazioni e consigli su come preparare e far svolgere dai bambini stessi uno spettacolo di burattini che non è più solo esclusivamente un divertimento ma costituisce anche un impegno creativo e quindi educativo per il bambino. Il testo è suddiviso in diverse parti dove dopo un'introduzione su come fare uno spettacolo con i burattini vengono date indicazioni su come costruire i burattini, allestire le scene, scegliere i testi. Troviamo poi una scelta di fiabe, numerose tavole (i disegni sono di Claudia Cossu) esemplificative della costruzione dei burattini e delle tecniche di animazione. Completano il libro disegni dei bambini delle scuole comunali per l'infanzia di Reggio e Modena e alcune fotografie.

Se qualcuno ti fa morto.

Ivan Della Mea.

I dischi del Sole DS 1009-", 33 giri 30 cm.

Saran vint'ann nianca - E duman ghe fan la festa - A Costabona - Se qualcuno ti fa morto - Lettera a Chaim - Lettera ad Angela - Lettera a Costante - Lettera a Michele.

« Se qualcuno ti fa morto » è dedicato a Gianni Bosio scomparso nell'agosto scorso, e al maggio della montagna reggiana, nella prima facciata. Lo spunto delle ballate di Della Mea si trova nella campagna di ricerca svolta nell'estate del '66 a Costabona sulle rappresentazioni popolari della « Società del Maggio Costabonese ». Bosio, che negli ultimi vent'anni ha portato un determinante contributo alle ricerche sull'espressività popolare, registrò in quell'occasione il maggio « Cilene alla città del sole » accompagnato da un gruppo di lavoro formato da Gioietta Dallò, Giuseppe Morandi, Ivan Della Mea. I resoconti di quella ricerca sul campo furono pubblicati in un volume della collana « Strumenti di lavoro » e in due dischi degli « Archivi sonori » (I Maggi della Bismantova).

Nel fascicolo allegato al disco, che costituisce anche una traccia di biografia di Gianni Bosio, oltre ai testi di tutte le canzoni, troviamo appunti e note (alcune dello stesso Bosio) scritte in occasione della ricerca svolta a Costabona.

Ivan Della Mea, uno dei più interessanti e impegnati autori di canzoni nuove, dal contenuto sociale e attuale (genuinamente, al contrario di tanti altri cantanti oggi alla moda), oltre che essere ricercatore ed esecutore di motivi della tradizione popolare, ha preso lo spunto per la sua ballata « A Costabona » dal maggio: è la sintesi di questo spettacolo, del suo colore, della sua vitalità. « A Costabona », con « Saran vint'an nianca », « E duman ghe fan la festa » e « Se qualcuno ti fa morto » occupa la prima facciata del disco ed è dedicata alla memoria di Gianni Bosio. Le altre canzoni di Della Mea, che prendono la forma di lettere, confermano il suo impegno sociale e politico.

E la partenza per me la s'avvicina.

Gli uomini le opere i giorni.

Registrazioni originali dal repertorio delle sorelle Bettinelli di Ripalta Nuova a cura di Luisa Betri e Silvio Uggeri.

I dischi del Sole, Serie regionale, Lombardia, DS 514/16, 33 giri 30 cm.

Aquasanta - Nina ninà - Pumponia - Susanna la petta i ricci - E me stanot g'ò fai d'un sogno mato - Mamma mia mi voi maritar - Le la va de sura - Mio amor l'è 'ndà ala guèra - Ve a casa 'l so umèn - Gh'era 'na 'olta 'n scarpulì - Pulì pulì - Tol tol bagaja - Seghè l'erba - Ciao Ripalta - Quaranta giorni che dormo sulla paglia - Filì drit sül marciapiè - E con chel far de signorina - O te capa 'istesset da la festa - Siur padrun de l'ureloc - E la partenza per me la s'avvicina - Ancò o' a quest'ura - O Catarini vien giù dal bal.

Natalina, Franca e Luigina Bettinelli sono tre sorelle (soprannominate le « Turche ») cantatrici di Ripalta Nuova (Crema) che hanno un vasto repertorio di canti popolari lombardi. Le possiamo ascoltare in questo disco « E la partenza per me la s'avvicina » che prende il titolo da una delle canzoni di risaia, che, tra le altre numerose, le Bettinelli interpretano con grande bravura. Sono tutte registrazioni originali i cui testi sono pubblicati nel libretto allegato al disco che contiene anche molte note e informazioni. Sono brani, alcuni dei quali poco conosciuti, che ci danno un'immagine delle comunità padane che hanno ispirato il repertorio delle sorelle Bettinelli.

Un uomo che viene dal sud.

Cicciu Busacca.

I dischi del Sole DS 1006/8, I folk singers - i cantori popolari, 33 giri 30 cm.

Lamentu ppi la morti di Turiddu Carnivali - La morte e il miliardario.

Cicciu Busacca, un cantastorie che da sempre riveste le sue composizioni e il suo canto di elevati toni sociali, interpreta in questo suo ultimo disco un famoso testo di Ignazio Buttitta, « Lamentu ppi la morti di Turiddu Carnivali » e una sua recente « storia »

sotto forma di contrasto « La morte e il miliardario »: sono i consueti, intensi momenti dell'interpretazione magistrale di Busacca.

Compagno Vietnam.

I dischi del Sole DS 1012/14, 33 giri 30 cm.

Inno del Fronte di Liberazione - Nixon a Roma - Presidente - Le basi americane - Certo che se non fosse - Davanti a San Giulio - Noi lo chiamiamo Vietnam - Ballata del piccolo An - Popolo caro - Nguyen Van Troi - Compagno vietnamita - Tu lo sai compagno a Marzabotto - Perchè mai parlarvi di pace - Inno del Fronte di Liberazione.

Ivan della Mea.

Ballata per Franco Serantini - Davanti a San Giulio. Linea Rossa LR 45/19 (Ed. del Gallo).

I limiti di questo disco (al di là del valore politico - celebrativo che ha informato la raccolta) sono da ricercarsi nella sua stessa natura antologica: frammentarietà di stili, diseguale livello di preparazione degli interpreti sia vocale che strumentale che accentuano il contrasto tra le varie esecuzioni. Accanto alle ottime interpretazioni di Amodei (« Certo che se non fosse »), Della Mea (« Davanti a San Giulio », che possiamo ascoltare anche in un 45 giri della « Linea Rossa con un'altra intensa ballata dello stesso Della Mea dedicata a Franco Serantini), Giovanna Marini (« Ballata del piccolo An ») troviamo le scialbe interpretazioni del « Nuovo Canzoniere Milanese »: sono ormai lontani i tempi dei primi 33 giri dei « Dischi del Sole » e del « Nuovo Canzoniere Italiano » allora animato da Sandra Mantovani, Bruno Pianta e dagli stessi Ivan Della Mea, Fausto Amodei, Giovanna Marini.

Canciones Tupamaros

Canti politici dell'America Latina. 2 - Uruguay.

Los Tupas - Huella de la victoria - Pericon - Chamarrita - La manija - Candombe - Estrella roja.

I dischi del Sole, DS 77, 33 giri, 17 cm.

Nel XVIII secolo Tupé Amarú, capo inca, guidò una delle più importanti ribellioni contro gli oppressori spagnoli. Negli anni successivi con il termine Tupamaros (in un'accezione dispregiativa) si identificò chiunque insorgesse contro la dominazione spagnola. Solo recentemente i movimenti rivoluzionari prendono una forma più organizzata e poco più di dieci anni fa si costituisce in Uruguay, nella capitale Montevideo, il Movimento di Liberazione Nazionale (Tupamaros).

Queste e altre notizie le troviamo nel disco « Canciones Tupamaros 1972 » che « I dischi del Sole » presentano nella collana internazionale dei canti politici dell'America Latina che riprende il formato dei 33 giri a 17 cm. con il quale uscirono i primi documenti di canti popolari, di lavoro, socialisti, comunisti, anarchici, religiosi, ecc.

In questo disco troviamo alcuni canti rivoluzionari dell'Uruguay (non è indicato il nome degli interpreti: sono voci soliste maschili e femminili) costruiti su modi popolari e su motivi di danza come il pericón, la chamarrita e il candombe.

Roma, la borgata e la lotta per la casa.

Documenti raccolti e presentati da Sandro Portelli.

Archivi sonori SdL/AS/10, Underground, a cura dell'Istituto Ernesto De Martino, 33 giri 30 cm.

Tre canzoni popolari raccolte nelle borgate di Roma: « Voglio cantare e se non canto moro », « Cu trenta carini m'accattai na vigna », « Stu mantu celesti, orditu di stelle » - Interviste con operai, donne, bambini, studenti, vecchi, nelle borgate o nei borghetti romani - 13 marzo 1970. La polizia sta per sgomberare i palazzi occupati di via Serpentara - 13 marzo 1970, notte. I baraccati espulsi occupano la piazza del Campidoglio insieme con gli studenti: una tarantella e un canto di protesta (« Stanotte ci so' stato, domani notte puro ») - 16 marzo 1970. L'occupazione del Campidoglio si conclude con una manifestazione in piazza Venezia e in piazza Santi Apostoli - 25 dicembre 1969. Un'« intervista » a Borghetto Prenestino con il sindaco di Roma - 3 marzo 1970. Una conversazione in un palazzo occupato di via Pigafetta.

Milano, lotta aperta alla Crouzet.

A cura del Consiglio di fabbrica della Crouzet.

Registrazioni raccolte sul campo da Franco Coggiola.

Archivi sonori, SdL/AS/11, Underground, a cura dell'Istituto Ernesto De Martino, 33 giri 30 cm.

24 maggio 1972. Le operaie della Crouzet raccontano la loro lotta: l'esperienza dell'anno precedente - « Alla mattina appena alzata » - La direzione annuncia il trasferimento della fabbrica: « E' arrivata una letterina » - Il primo sblocco delle merci: « E' arrivata la polizia » - Il secondo sblocco delle merci, con la denuncia di sessantacinque operaie: « E' arrivata la citazione » - « Papà Lally » lancia una bottiglia contro un'operaia del picchetto - « La canzone della Lega » - « Siamo quelle della Crouzet ».

25 maggio 1972. Sciopero generale dei metalmeccanici della zona Sempione: l'uso degli slogans e dei canti fatto durante il corteo delle operaie della Crouzet.

Gli « Strumenti di lavoro » sono sorti con l'intento di mettere in evidenza materiale che possa servire quale documento della vita passata e del modo di comportamento del mondo popolare e proletario nella vita di oggi fissandone la realtà con la stampa e con le registrazioni su disco. « Gli archivi sonori », ai quali appartengono questi documenti raccolti sul campo e presentati da Sandro Portelli in « Roma, la borgata e la lotta per la casa », pubblicano su disco i risultati delle ricerche.

Qui alcune canzoni popolari (« Voglio cantare e se non canto moro », « Cu trenta carini m'accattai na vigna », « Stu mantu celesti, orditu di stelle » e « Stanotte ci so' stato, domani notte puro ») offrono il pretesto a Portelli per allargare la sua ricerca alle condizioni sociali dei baraccati romani mettendone in evidenza la dura realtà. Come di consueto è allegato al disco un libretto denso di testi e note informative.

In « Milano, lotta aperta alla Crouzet » con le registrazioni raccolte sul campo da Franco Coggiola, più che nel precedente disco di « Roma, la borgata... », la canzone popolare diventa canzone d'uso, nella realtà contemporanea del mondo proletario e nella coscienza della propria forza di classe.

Amore, tu lo sai, la vita è amara.

Rosa Balistreri.

Folk, Sicilia, collana diretta da Giancarlo Governi, vol. I.

Cetra LPP 184, 33 giri 30 cm.

Mi votu e mi rivotu - Ch'è autu lu suli - Mirrina - Maria di Gesù - 'Ntra viddi e vaddi - Lu verbu - A curuna - Signoruzzu, chiuviti chiuviti - A tirannia - Lu libru di li 'nfami - 'Nta la Vicaria - Lu focu di la paglia.

Con alcune ottime interpretazioni di una cantatrice siciliana, Rosa Balistreri, inizia una nuova collana dedicata al « folk » e curata da Giancarlo Governi per la Cetra. Questi sono gli altri dischi sinora previsti: « Memoria di Milano » (Maria Monti, due dischi), « Guappi e camorra » (Giacomo Rondinella), « Sollazzevole » (Otello Profazio), « Cosa posso io dirti » (Adriana Martino, due dischi), « Vieni, carta siediti vicino » (Tony Santagata), « Questa seta che filiamo » (Daisy Lumini e Beppe Chierici), « Osteria n. 1 - la Briosca di Milano, quando c'erano i navigli », « Revival di Fred » (Fred Buscaglione), « Osteria n. 2 - da Roma, te possino da' tante cortellate », « Gesù, Giuseppe e Maria » (Otello Profazio).

Il primo disco è dedicato alla Sicilia e Rosa Balistreri esegue canzoni del carcere, d'amore, di preghiera, di sdegno, di lavoro, attraverso le quali esprime la sua forte sensibilità interpretativa che fanno di « Amore, tu lo sai, la vita è amara » il miglior disco mai inciso da lei. Sono pure pubblicati i testi delle canzoni e un ritratto della cantante siciliana.

La Cetra presenta dunque una nuova collana dedicata alla musica popolare, dopo la serie, non troppo felice, di « Folclore di Roma ». Scorrendo però l'elenco degli altri dischi e dei relativi interpreti, se si esclude Profazio, sono nella gran maggioranza lontani dall'estrazione popolare o sprovvisti di una preparazione rigorosa in materia di studi sul mondo popolare. Queste sono due condizioni che crediamo indispensabili avere (cioè poter usufruire di portatori, di informatori autenticamente popolari o di ricercatori preparati) per allestire una collana che in modo serio voglia presentare musica popolare. Questo difetto è forse dovuto al fatto di aver voluto inserire in una stessa serie (e sotto l'etichetta « folk ») interpreti od

esecutori (ognuno con un particolare repertorio che nel proprio campo gli è valso innegabili successi: Buscaglione, ad esempio) che con la musica popolare hanno ben poco a che fare.

Leggiamo nelle note che hanno accompagnato l'uscita di questa collana «folk»: «Il curatore di questa collana, Giancarlo Governi — un cultore del nostro patrimonio di musica folk, che unisce all'autentica passione una erudizione specifica e storicistica di primo piano — si è preso un'unica libertà, del resto legittima, quella di "aggiornare" talvolta questi vecchi canti, addolcendone in un certo senso l'asprezza originaria attraverso l'interpretazione moderna di una voce solista che rende la canzone più accessibile ad orecchi di oggi. Oppure, in certi casi, è stato adottato lo stratagemma di sostituire un termine strettamente dialettale con altro equivalente ma più vicino alla lingua (ad esempio "lu sacerdote" anzichè "lu parrino")». L'intervento del curatore, dello studioso, del ricercatore: un altro degli aspetti negativi (da sempre) degli studi sul mondo popolare in Italia, la tendenza cioè ad abbellire una parola, un testo secondo il gusto personale di chi opera la scelta, spesso in modo arbitrario, senza tenere conto del contesto in cui è nata una canzone. (Si tratta di «stratagemmi», per usare il termine tratto dalle note di presentazione, che non depongono certo a favore dell'attendibilità della collana). Inoltre sono scarse le note che accompagnano i varii dischi, nonostante l'annunciata erudizione specifica e storicistica di primo piano del curatore.

Una collana, quindi, che sembra ricalcare, nonostante gli sforzi che la Cetra va operando da anni nel campo della musica popolare, l'ambiguità e la confusione oggi esistenti in Italia in materia di «folk revival» dove troppo spesso l'improvvisazione e la banalità più sconcertante delle mode (oggi è la volta del «folk» commerciale) hanno la meglio sulla preparazione e sul rigore della ricerca musicale che non perde di vista l'importanza storica, sociale e culturale del mondo popolare.

Vieni cara siediti vicino.
Tony Santagata.
Folk, Puglie, collana diretta da Giancarlo Governi, vol. 8.

Cetra LPP 196, 33 giri 30 cm.
Vieni cara, siediti vicino - Il gallo contestatore - Il ragazzo del sud - Il seminatore - Un esercito di viole - Ce vulimm' ama' - S. Antonio a lu deserto - Quant'è bello lu primm'ammore - Assassino per amore - Miez z'a la piazza - Statte bona mugliera mia.

Le facciate di questo disco di Tony Santagata rappresentano in modo esauriente quello che è considerato il «folk» di moda oggi. Da una parte le canzoncine che vorrebbero essere impegnate e portatrici di messaggi sociali (e che invece non vanno mai oltre la consuetudine ritmica e tematica della canzonetta di consumo) e, dall'altra, i canti popolari rielaborati e perciò non rappresentativi della loro autentica matrice originale.

Questa seta che filiamo.
Daisy Lumini e Beppe Chierici.
Cetra LPP 197, 33 giri 30 cm.
Le tessitrici di seta - Il servo della gleba - Il lamento di Mandrino - Non piangere Giannetta - Il vignaiolo - I filatori di lana - Maremma - La Comune non è morta - Tera e aqua - Fuoco e mitragliatrice - Il canto dei lager - Il bersagliere ha cento penne - Col parabello in spalla - La ballata di Longarone - Evviva per coloro...

Diversi sono i modi di accostarsi a un testo popolare: l'ascolto diretto dei cantori popolari o le registrazioni di esecuzioni originali di canti popolari, l'esecuzione di cantanti del «folk revival», le raccolte a stampa con musica. Quest'ultima fonte (insieme alle raccolte con solo i versi) è quella che offre le più scarsa garanzie di attendibilità in quanto non se ne conosce l'originalità e nemmeno lo stile vocale così differente da esecuzione a esecuzione, ed è anche quella seguita, nella prima facciata di «Questa seta che filiamo» da Daisy Lumini e Beppe Chierici. Si tratta dunque di una reinterpretazione culturale di antiche melodie che non si sa quanto possa essere aderente ai testi originali. La seconda facciata che comprende testi di autori di oggi vede introdotti nelle esecuzioni modi interpretativi estranei alla canzone popolare.

E' un disco che ricorda l'impianto dello spettacolo teatrale, con due parti distinte (i due tempi appunto dello spettacolo scenico) che però lontano dall'atmosfera teatrale perde gran parte della sua attrattiva.

Osteria n. 1.
La briosca di Milano - Quando c'erano i navigli.
Cetra LPP 198, 33 giri 30 cm.

Osteria n. 2.
Da Roma - Te possino da' tante cortellate.
Cetra LPP 200, 33 giri 30 cm.

L'osteria è rimasto forse l'unico luogo, nelle grandi come nelle piccole città e nei paesi, in cui il mondo popolare urbano riesce ancora a trovare un poco della unitarietà che la vita moderna tende sempre più a spezzare. Ma ci sono anche dei pericoli per questi luoghi: diventare dei locali alla moda, che servono da svago alla «gente bene» in cerca di emozioni «populistiche».

Gesù, Giuseppe e Maria.
Otello Profazio.
Cetra LPP 209, 33 giri 30 cm.
Le nozze di Maria e Giuseppe - Giuseppe e Maria a Betlemme - La nascita di Gesù - La fuga in Egitto - Gesù fra i Dottori - Il testamento di San Giuseppe - Marranzanata - Pastorale calabrese - Canto della notte di Natale - Quando nasce il Bambinello - Pastorale natalizia - Buon Natale e Buon Anno - Befanata calabrese.

Otello Profazio.
Misericordia - L'alto veliero.
Cetra SP 1483, 45 giri.

Otello Profazio ci dà un altro saggio della sua misura di interprete di canzoni popolari e di studioso della tradizione. Sono capitoli, scritti dal popolo calabrese e felicemente elaborati da Profazio, di una «storia sacra» che vedono muoversi Gesù, Giuseppe e Maria come uomini tra uomini. Nella seconda facciata troviamo altri brani dedicati al Natale dove Profazio rivolge una particolare attenzione allo accompagnamento strumentale qui più curato che altrove.

Un Profazio irriconoscibile invece troviamo nel 45 giri, alle prese con due canzoni «colte»: «Misericordia» sigla del programma televisivo «Storie dell'emigrazione», e «L'alto veliero» firmata da Salvatore Quasimodo.

Torino cronaca.
Mario Piovano.
Cetra LPP 192, 33 giri 30 cm.
La donna pavone - Sôn andaít a Casablanca - La mia fisa (Paris l'é sì...) - Mi, chiel e 'l merlô - E l'po s'na frega - 'L gat gris - La canssôn dij lofi - Ah le fômme d'Turin - Marijuana - L'ultim amis - La côlpa l'é del tubô - Requiem per n'a fija d'vita.

Finora conoscevamo Mario Piovano come autore, rielaboratore e interprete di un particolare repertorio dialettale piemontese che non andava più in là delle scenette comiche, delle canzonette parodistiche: questo disco si può dire che sia una prova della maturità artistica dell'autore e musicista torinese che interpreta una serie di canzoni ispirate dalla cronaca cittadina che si avvalgono dei testi di Piero Novelli. In un'atmosfera che ricorda quella degli «chansonniers» parigini vengono a galla le immagini di personaggi e di fatti che animano la vita che si svolge ai margini delle grandi città: la stessa sia che si tratti di Parigi o Torino.

Raoul e la Romagna ricordano secondo Casadei.
Orchestra spettacolo Casadei.
Cetra LPP 182, 33 giri 30 cm.
Il Passatore - Frillo - Ritorna a Rimini - In bocca al lupo - Il cacciatore - Buona fortuna - Riviera romagnola - Egisto B - San Marino Goodbye - La minigonna - Non c'è pace tra gli ulivi - La sfida dei clarini.

Dire, fare... baciare.
Orchestra spettacolo Casadei.
Cetra LPP 193, 33 giri 30 cm.
Dire, fare... baciare - Bella sportiva - Il soldatino - L'amore è una bugia - Mare Adriatico - Lina - Ricordando Rossini - Ruspa - La mazurka dell'aia - La bella contadina - La transumanza - La fionda.

La vera Romagna.
Fonit LEC 101, 33 giri 30 cm.
Grazie maestro Secondo - Milva - Vittorio Esse - Perla - Fiore di maggio - Arianna - Malinconia - L'Aquila - Furia romagnola - Vecchio mondo - Bar Barbon - Folletto.

Secondo Casadei, scomparso lo scorso anno, aveva saputo crearsi un suo stile particolare che era poi mutuato dalla più schietta tradizione popolare della sua terra: «Romagna mia» e «Il Passatore» non erano infatti che rielaborazioni di temi da cantastorie. E proprio in occasione dell'ultima sagra dei cantastorie svoltasi a Bologna il 25 giugno scorso è stata consegnata al nipote Raoul una medaglia d'oro a ricordo della attività di Secondo Casadei.

Questi sono gli ultimi dischi incisi da Raoul Casadei quale direttore dell'«Orchestra spettacolo Casadei» e stanno a dimostrare la validità di un repertorio, di uno stile di esecuzione che non hanno mai avuto flessioni in un mondo così instabile come quello della musica leggera. I brani mettono in evidenza non solo le esecuzioni e gli assolo strumentali ma anche le voci di Rita e Gelli.

Anche «La vera Romagna» rientra nel filone delle esecuzioni alla «Casadei» ed è diretta da Ivan Novaga, autore di molti temi musicali, che fu anche nella formazione dell'orchestra del maestro Secondo.

Centenario della fondazione del Corpo degli Alpini.
Cetra LPP 181, 33 giri 30 cm.
Trentatrè Sai nen perchè - Alpini in Libia - Sul cappello - Il testamento del capitano - Dove sei stato mio bel l'alpino - Alpini in montagna - Montenero - Di la del Piave - Nuc sem alpin - Era una notte che pioveva - Vinassa - O Barcarol del Brenta - Trenta sold soln pa' due lire - Sul ponte di Bassano - Apriteci le porte - La tradotta - Stelutis Alpinis - Monte Canino Ti ricordi la sera dei baci - Sul ponte di Perati.

Cori alpini, fanfare, bande e voci soliste ricordano l'avventura gloriosa degli alpini nel centenario della fondazione del loro corpo. L'artiere alpino Boris Astori ha curato questa selezione rappresentativa di un repertorio che va al di là di qualsiasi tradizione canora avendo accompagnato intensamente un periodo della nostra storia.

Nino Tristano.
Suonate suonatori.
Cetra LPP 205, 33 giri 30 cm.
La rosa di giardino - Il primo sole - I gobboni - L'assoluzione Cade l'oliva - Oh Cateri - Martin Lutero - Così partii soldato - Sei tornata - L'hanno ucciso ancora - Lucciola, lucciola.

Questo disco di Nino Tristano ricalca quello, recensito in precedenza, di Tony Santagata: presenta infatti temi popolari e altri nuovi. Dice lo stesso Tristano nella presentazione: «Ho preso alcuni brani di musica popolare. Ho «tradotto» i testi dal dialetto originale oppure ne ho scritti di completamente nuovi. Ho ristrutturato le melodie e ho dato una nuova veste musicale al tutto, con l'aiuto di alcuni amici tra i migliori musicisti rock italiani». Ecco, il lato migliore di questo disco è costituito dall'arrangiamento musicale, veramente notevole nonchè dall'accompagnamento strumentale eccellente (e il disco è anche dedicato agli esecutori: «Suonate suonatori») che sta tra il «country» e il «rock» con il violino in evidenza. Oltre la voce di Tristano (che ha curato gli arrangiamenti) si può ascoltare anche quella di Donatella Bardi che avrebbe meritato maggiore spazio.

Canti marchigiani.
Amanda.
Cetra LPP 204, 33 giri 30 cm.
La danza della castellana - Garafulitto mia - Quanno te' ffacci - Saltarello marchigiano - La Passione di Cristo - Vaco pe li stradoni - La Pasquella di Natale - Per te fiorisce - Fioretti marchigiani - La gainella - Tiritera - La povera Cecilia.

Accanto agli interpreti più attendibili del «folk revival» e ai divi strombazzati dalla moda del «folk» commerciale troviamo anche dei cantanti che se non hanno una preparazione e un interesse marcato per il canto popolare ci offrono esecuzioni dignitose e gradevoli. Tra questi trova una sua precisa collocazione Amanda che in questo disco presenta una serie di canti popolari marchigiani. Siamo d'accordo con quanto scrive nella presentazione Alberto Bevilacqua: «Amanda rinuncia a imporre se stessa sul repertorio, a sfruttarlo per fini personali, per arbitrarie dimostrazioni di bravura: e l'assenza della speculazione, e invece la costante presenza di un omaggio interpretativo al passato, ci garantisce la serietà del suo tentativo». E questo rispetto per la tradizione è motivo del giudizio lusinghiero che si può dare di Amanda che è dotata di una buona voce e, come si è detto, aderente alla matrice del canto popolare marchigiano (non dovrebbe però abusare del «lalalala» che ricorda troppo la canzonetta). Notevole e curato è anche l'accompagnamento strumentale.

Canti popolari della Sardegna.
Coro di Nuoro, vol. 2.
Cetra LPP 180, 33 giri 30 cm.
Su perdonu - Miserere - Stabat Mater - Non mi giamedas Maria - Sos pastores - Su ninnieddu - Aperimi sa janna - Sa crapola - Mariedda - Sa par'historia 'e balubirde - Non potho reposare - Memorias.

Parlando di complessi corali si pensa subito alle formazioni che a centinaia e centinaia in Italia presentano il consueto e stereotipato repertorio di canti della montagna: sempre e solamente quei dieci dodici titoli che tutti conosciamo fin troppo bene. Questa volta, invece, la Cetra ci presenta un repertorio, inedito per un complesso corale, formato da canti popolari della Sardegna. Lo esegue con bravura il «Coro di Nuoro» che presenta canti sacri e profani circoscritti alla provincia nuorese e questo è un merito del coro sardo l'aver limitato il repertorio a una località, a una provincia, significa aver voluto compiere uno studio accurato e rappresenta, come afferma il «Coro di Nuoro» nella presentazione, un «invito e un monito ai giovani perchè nel patrimonio folkloristico ritrovino il carattere, la spontaneità e la genuinità del popolo che, cantando nella gioia come nel dolore, ha lasciato una eredità di tradizioni e di sentimenti che non deve andare perduta».

Festival del canto popolare.
Arlecchino D 45, 33 giri 30 cm.
Gonzaga, Mantova, 2 settembre 1972.
L'inglesa - La fera del Palidan - Ricordo di un barbone - La prema rundanena - L'ultum baruser - Al paeis pi biel del mondu - Il pendolare - Fiori di campo - Gino e Gina pendolari - Il carcerato - Caldarroste e vino buono - Oltre i reticolati.

La terza edizione del «Festival del canto popolare» ha iniziato il settembre gonzaghese e ci ha dato questo nuovo disco (il secondo) con le migliori canzoni inviate al festival e fatte ascoltare la sera del 2 settembre scorso nella piazza di Gonzaga. Gilberto Boschesi, l'organizzatore, ha rispolverato nuovamente il «Mazzolin di fiori» e ha presentato la nuova edizione del festival; è stata un'occasione per autori e parolieri di lasciare la strada del facile motivetto di consumo per temi diversi. I dodici brani finalisti fanno parte di questo disco pubblicato dalla «Arlecchino» di Milano con la collaborazione dell'EPT di Mantova e la Pro Loco e la Fiera Millenaria di Gonzaga: il prossimo 30 aprile scade il termine entro il quale il pubblico può inviare i voti di preferenza per le diverse canzoni.

Marino Piazza.
L'allegra Bologna - Zirudèla ed Bulegna.
Italvox IT-4, 45 giri.
Per la lusinga di un libretto (il marito è diventato becco) - La notte di matrimonio.
Fonola NP 2113, 45 giri.
L'incontro Nixon-Mao che a tutte le guerre dicono ciao - L'incontro dei cinque grandi (canta L. De Antiquis).
Fonola 2114 NP, 45 giri.

La «bancarella» dei dischi che Marino Piazza, uno dei pochi cantastorie settentrionali che ancora riesce a «fare» alcune piazze in occasione di fiere e sagre di paese, allestisce sempre sotto il suo ombrellone è, come di consueto, fornitissima dei suoi dischi con storie, canzonette e zirudelle. Questo è l'ultimo elenco con i testi più richiesti.

Melo Caruso.
Omertà - Brutta vicchiazza «ora ni divurziamu».
Meca W-003, 45 giri.
Vitti na crozza - Sicilia incantata - Benvenuti a Cefalù - Comu l'unna.
MECA W-002, 45 giri e.p.

Melo Caruso è un nome familiare ai cultori della musica popolaresca, regionale, per un notevole numero di dischi folkloristici incisi dalla RCA e anche da altre case discografiche. Caruso da qualche tempo risiede in Germania e per un'etichetta tedesca, la MECA Record Wilbad, ha inciso alcuni dischi a 45 giri con testi tradizionali come «Vitti na crozza», «Benvenuti a Cefalù», ecc., e anche con un testo poetico, «Omertà», del quale è autore un nome famoso per i suoi componimenti cantati dai più noti cantastorie siciliani: Turiddu Bella. «Omertà» è un brano che si allontana dagli schemi usuali dei testi per cantastorie, e, pur conservando una propria dignità di ispirazione, è una canzone ad effetto, dal taglio moderno che non dovrebbe passare inosservata durante gli spettacoli di Melo Caruso.

Etnomusicologia all'Università di Bologna

Con l'apertura dell'Anno Accademico 1972-1973 sono riprese presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna le lezioni del Corso di laurea in discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo. Fra gli insegnamenti complementari figura il corso di Etnomusicologia tenuto dal prof. Roberto Leydi.

Questo è il programma del corso di etnomusicologia del corrente anno accademico:

I - CORSO GENERALE (introduttivo)

1. Definizione dell'etnomusicologia, identificazione del suo campo specifico di ricerca e di studio, dei suoi fini, delle sue relazioni con la musicologia da un lato, con le scienze dell'uomo (etnologia, antropologia, psicologia, sociologia) dall'altro. Connessioni con altre discipline, quali la storiografia, la filologia letteraria, la linguistica, ecc.
2. Linee di storia dell'etnomusicologia e indicazioni sommarie delle tendenze attuali di ricerca e di studio.
3. Rapporti dell'etnomusicologia con i movimenti di pensiero dell'età moderna e contemporanea e relazione/dipendenza delle discipline etnologiche/demologiche con l'ideologia e la prassi della classe dominante.
4. Metodologia etnomusicologica nei diversi ambiti e livelli di ricerca e di studio. Gli strumenti concettuali, culturali, tecnici del lavoro etnomusicologico oggi, sul campo (« field work ») e a tavolino (« desk work »).
5. Indicazioni metodologiche per il reperimento e la utilizzazione delle fonti bibliografiche, discografiche, nastrografiche. Notizie sugli archivi etnomusicologici attivi.

II - CORSO SPECIFICO (le trasformazioni socio-economiche e la comunicazione orale tradizionale).

1. Caratteri specifici della comunicazione orale in rapporto alle culture scritte. Autonomia e contestatività della cultura del mondo popolare.
2. Forme di resistenza culturale del mondo popolare ai processi di disgregazione, alienazione e annientamento determinati dalla pressione delle egemonie.
3. La comunicazione orale tradizionale prima della rivoluzione industriale.
4. La rivoluzione industriale e lo sviluppo capitalistico e la cultura del mondo popolare e proletario.

Il Centro Studi « Beatrice di Pian degli Ontani »

Intitolato a Beatrice di Pian degli Ontani » sorto un centro studi nel paese della montagna pistoiese reso famoso dalla poetessa pastora vissuta nel secolo scorso. Beatrice Bugelli (nata al Conio nel 1802 e morta nel 1885) era una poetessa istintiva che da giovane incominciò a cantare improvvisando ottave: tradizionale del canto popolare toscano è il contrasto, una gara tra poeti estemporanei, nel quale Beatrice, pur essendo analfabeta, non aveva rivali. Di lei si interessarono anche letterati come Fucini, Martini, Tommaseo.

L'inaugurazione del Centro Studi (del quale è direttore Galliano Mori) è avvenuta il 1.o ottobre scorso a Cutigliano con una cerimonia cui hanno presenziato autorità e giornalisti e durante la quale è stato presentato il libro « Canti popolari toscani » di Valeriano Cecconi e sono intervenuti alcuni poeti estemporanei. Il Centro Studi, che sta preparando la documentazione di una pubblicazione su Beatrice Bugelli, si è costituito con il duplice intento della ricerca del folklore di tutta la montagna pistoiese e la formazione di un archivio documentario il più completo possibile della poesia popolare estemporanea pistoiese.

Il « Teatro sperimentale dei burattini » di Otello Sarzi

Dopo una lunga e felice tournée attraverso l'Asia e l'Africa Otello Sarzi è rientrato in Italia, a Reggio Emilia, dove da qualche anno ha stabilito la sede del suo « Teatro Sperimentale dei Burattini », e in questi giorni riprende una serie di spettacoli nelle scuole materne comunali reggiane. L'iniziativa è organizzata dal Teatro Municipale in collaborazione con la Direzione delle scuole materne. Gli spettacoli propongono un personaggio caro ai bambini, Peppo, che presenta i vari numeri.

Otello Sarzi si è stabilito in una cascina nella campagna reggiana a S. Faustino di Rubiera e sta terminando di arredare i locali destinati a diventare un vero e proprio laboratorio nel quale vengono studiati e preparati figure e copioni.

Rientrato dal lungo viaggio di lavoro durante il quale ha dato 62 spettacoli ufficiali, ha effettuato in agosto un giro nei comuni della montagna reggiana e nel settembre ha partecipato con « Genoveffa di Brabante » all'« Autunno Musicale » di Como. Attualmente compongono la compagnia Sarzi, oltre Otello e il figlio Mauro, Mariano Dolci, Annachiara Gomez, Adelmo Cervi, Jmmy, Nora, Imma, Silvio e Millashiu, una giovane dell'Eritrea che si è aggregata alla compagnia durante il viaggio in Africa.

La mostra della collezione Zaffardi

Una mostra documentaria della collezione del burattinaio Gottardo Zaffardi è stata allestita a Sirmione dal 27 agosto al 15 settembre. Erano esposti 254 pezzi rappresentativi dei marionettisti Silvio Podrecca Vanelli, Luigi Donadini, Luigi Pavero, Francesco Campogalliani, Roberto Zaffardi, Andrea Menotti, Luigi Ajmino, Antonio Ajmino, Ugo Ponti, Raffaele Pallavicini, Gianni Colla, Antonio Colla, Ugo Gambarutti, Filippo Ajmino, della Compagnia Marionettistica Mazzatorta, e dei burattinai Luigi Benfenati, Guerrino Fattori, Mario Bellio, Adolfo Besuti Preti, Ciro Bertoni, Otello Sarzi, Gottardo Zaffardi.

La rassegna che si deve all'iniziativa del Comune di Sirmione e che ha avuto la collaborazione del collezionista Mario Ferrari, è stata completata da alcuni spettacoli presentati nel Castello di Sirmione: « Il lupo e Cappuccetto Rosso », « Fagiolino e Sandrone dottori veterinari », « Fagiolino e Sandrone nel castello fatale », « Fagiolino medico chirurgo ».

Il 3° « Festival internazionale cinematografico dell'arte popolare e dei mestieri tradizionali »

Nell'ottobre scorso si è svolta la terza edizione del « Festival internazionale cinematografico dell'arte popolare e dei mestieri tradizionali » al quale hanno partecipato oltre l'Italia (che ha presentato sedici pellicole) tredici paesi: Unione Sovietica, Giappone, Tailandia, Islanda, Norvegia, Svezia, Danimarca, Olanda, Francia, Germania Occidentale, Svizzera, Ungheria, Romania. Alla rassegna, che ha visto anche lo svolgersi di una tavola rotonda sul tema « Mass media e mestieri artistici tradizionali », sono stati premiati con il « Maurizio » i documentari: « Arriva il circo » (Unione Sovietica) per la regia, « Jutzen Kimono » (Giappone) per la fotografia, « Gli ultimi » (Italia) per il soggetto, « Artigiani del bosco » (Romania) per la sceneggiatura, « Napoli amara » (Italia) per il commento parlato, « Delta su Danubio » (Italia) per il commento musicale, « La Pastre » (Francia) e « Handikraf of Japan » (Giappone) per la documentazione.

Attività UNIMA

Sotto l'egida UNIMA (Unione Internazionale delle Marionette) si è svolto un Festival Internazionale da 21 al 25 giugno a Békéscsaba (Ungheria) al quale hanno partecipato compagnie della Bulgaria, Francia, Repubblica Federale Tedesca, Cecoslovacchia, Unione Sovietica, Jugoslavia.

Nel settembre in occasione dell'XI Congresso UNIMA a Charleville Mézières (Francia) una grossa « kermesse » del teatro di animazione ha visto una lunga serie di spettacoli cui hanno partecipato oltre cinquecento artisti di 40 nazioni. Una mostra è rimasta aperta al Museo Municipale fino al 15 ottobre.

La X Sagra dei cantastorie

Dopo il primo congresso del 1954 i cantastorie sono ritornati a Bologna il 25 giugno in Piazza Maggiore per la decima edizione della sagra dei cantastorie ripresa dal capoluogo emiliano dopo un anno di pausa. « Trovatore » 1972 è stato proclamato Lorenzo De Antiquis, al termine di una giornata densa di spettacoli e di esibizioni alla presenza di una folla numerosa. Tra gli ospiti figuravano il gruppo dei frustatori di Dozza con l'accompagnamento bandistico, il gruppo folkloristico di Zagabria e l'orchestra Casadei. Una medaglia d'oro ha ricordato l'attività del maestro Secondo Casadei ed è stata consegnata al nipote Raoul che ha raccolto l'eredità dell'orchestra spettacolo Casadei. Anche l'orchestra Casadei è intervenuta alla sagra di Bologna. Pubblichiamo una poesia in dialetto romagnolo dedicata alla memoria di Secondo Casadei, scritta da un poeta popolare di Forlì, Dante Gramiacci.

BOLLETTINO 1.o AGOSTO 1972

Cassa Sociale L. 103.000

Entrate 1972:

— Vendita Dischi X Sagra a Bologna Pro A.I.CA. . . .	L. 60.000
— SHOW Cantastorie Fano - Offerte volontarie	
— Sezione Centrale . . .	L. 15.000
— Sezione Alta Italia Pavia .	L. 15.000
— Gruppo Toscano Marina di Grosseto (offerta in dischi)	L. 15.000
TOTALE	L. 105.000

Uscite 1972:

— Affitto locale Sede Nazionale 1972	L. 60.000
— Soccorso Speciale Socio infermo	L. 10.000
— Spese generali (posta - telegrammi - telefono - cancelleria - luce e varie) . . .	L. 35.000
TOTALE	L. 105.000

Rumâgna in lût

Nuvembar gris, malinconich e pin ad dulor,
sta volta a mâma Rumâgna ta i e purtè un dulor:
la perdita d'un fiöl.
E fiol che cun la su musica e poesì,
l'aveva cantê davanti a tot,
la bleza di nost munt e de nost mer,
e e cör inamurê dal nost burdeli,
ch'un s'pò scurdê:
— Un bes in bicicleta. A sè di rumagnul, lasses passê,
us piis e vèn d'Bartnôra e al don piò bëli.
Rumâgna mì; canteda da i nost burdel luntan,
chi sent la nustalgì ad cà sù.
Nù a vnirè davanti a tè a batr'al mân,
coma al ser ad grandi vituvai,
par dì davanti a e mond intir:
— Secondo l'è i què cun nù, l'è incora viv!

Dante Gramiacci

X SAGRA NAZIONALE CANTASTORIE
Bologna 25 Giugno 1972
Piazza Maggiore

La X Sagra Nazionale dei Cantastorie a Bologna, ha segnato, con il 25.o Anniversario della Fondazione dell'A.I.CA., la massima Manifestazione nel Mondo, per i cantastorie convenuti e per la partecipazione popolare.

In doverosa riconoscenza l'A.I.CA. ringrazia:

L'Ente Provinciale per il Turismo, la Provincia e il Comune di Bologna per l'Organizzazione.

Ringrazia la Regione per l'appoggio.

Ringrazia le Autorità della Repubblica per la tutela.

Ringrazia il popolo bolognese per l'ascolto.

Ringrazia il m.o Giovanni D'Anzi e la Giuria per il giudizio.

Ringrazia l'orchestra Casadei e i Gruppi Folk Italiano e Jugoslavo per la partecipazione.

Ringrazia la stampa e la RAI-TV per i « servizi pubblicati » e trasmessi.

Ringrazia il cinema e tutti gli amici dei cantastorie per quanto hanno fatto e faranno.

IL PRESIDENTE
Lorenzo De Antiquis

Bologna, 25 Giugno 1972

« X SAGRA NAZIONALE DEI CANTASTORIE »

La Giuria della X Sagra Nazionale dei Cantastorie riunitasi alle ore 12,30 nella Sala Rossa di Palazzo d'Accursio e composta dai Sigg.: m.o Giovani D'Anzi - Presidente, dr. Franco Cristofori, dr. Giovanni Vicentini, Giampaolo Ferraresi, Eneide Onofri, Athos Vianelli, Piero Paltrinieri, Oriano Tassinari Clò, Giuliana Zannoni, Alcide Spaggiari, Vincenzo Buonassisi, Aldo Locatelli.

Il titolo di « TROVATORE D'ITALIA 1972 » è assegnato all'unanimità a *LORENZO DE ANTIQUIS* di Forlì per una vita dedicata a promuovere la salvaguardia e organizzazione di un'arte che in Italia ha mantenuto una continuità e una tradizione che non ha riscontro in tutta l'Europa Occidentale (TARGA D'ORO E.P.T.).

A *ROSITA CALIO'* di Catania va il Nettuno di bronzo dell'Amministrazione Comunale di Bologna per la forte carica drammatica che trasmette raccontando le storie tradizionali.

Ai coniugi *ANGELO* e *VINCENZINA CAVALLINI* di Tromello (Pavia) va la targa dell'Amministrazione Provinciale per l'attenzione con la quale seguono lo stile della scuola pavese nella scelta dei temi dell'attualità.

Al poeta siciliano *IGNAZIO BUTTITTA* la giuria, sempre all'unanimità, ha stabilito di assegnare una Targa dell'Amministrazione Provinciale per il contributo che ha dedicato alla rinascita ed al rinnovamento del cantastorie siciliano con i suoi testi di alto contenuto poetico e sociale.

A *FRANCO TRINCALE* di Milano viene assegnato il Nettuno di Bronzo del Comune di Bologna per l'impegno sociale e per aver portato a Milano i temi ed i modi del narrare del Cantastorie siciliano.

Ai coniugi *LINA* e *PIERINO BESCAPE'* di Milano viene assegnata una targa della Amministrazione Provinciale per la pura fedeltà allo stile tradizionale dei Cantastorie lombardi.

A *MIRELLA BARGAGLI* di Marina di Grosseto Targa dell'Amministrazione Provinciale.

A *FRANCO ZAPPALA'* di Catania Coppa dell'Amministrazione Comunale di Bologna.

A *ORAZIO STRANO, CICCIO BUSACCA, TURIDDU BELLA*, presentatisi fuori concorso, viene dato un riconoscimento da parte del Comune di Bologna, dell'Amministrazione Provinciale e dell'Ente Provinciale per il Turismo di Bologna per il loro attaccamento alla Sagra.

La Giuria si compiace con gli organizzatori della manifestazione (Amministrazione Comunale, Ente Provinciale per il Turismo, Amministrazione Provinciale) per la perfetta organizzazione della medesima per l'ambientazione scelta e per la fantastica coreografia che è stata data alla X SAGRA NAZIONALE DEI CANTASTORIE.

Il Presidente della Giuria
(M. Giovanni d'Anzi)

Organizzato dalla Società Carnevalesca, dall'Azienda di Soggiorno e Turismo e dal Comune di Fano, il Segretario dell'A.I.CA. Adriano Callegari ha presentato i cantastorie delle seguenti Regioni:

Lombardia: Borlini e Brivio (Co-Trovatori d'Italia 1969) Cavallini Angelo e Signora Vincenzina Mellini - Ferrari Antonio.

Emilia: Piazza Marino (Trovatore d'Italia 1970) - Scandellari Tonino - Boldrini Dina.

Toscana: Bargagli Eugenio - Bargagli Mirella - Ranieri Ardito - Gaglibar Novo.

Sicilia: Santangelo Vito (Trovatore d'Italia 1958 e 1964).

Romagna: De Antiquis Lorenzo (Trovatore d'Italia 1972).

COMPOSIZIONE VERTENZA

I due Co-Trovatori d'Italia 1969 Brivio Angelo e Borlini Giovanni, davanti al Presidente dell'A.I.C.A., al Segretario ed ai Soci presenti, hanno convenuto: « Per amore dell'A.I.CA. Brivio Angelo consegnerà in *custodia* il « Trofeo Trovatore d'Italia 1969 » a Borlini Giovanni, da oggi 6 luglio 1972 sino alla prossima Sagra 1973, a condizione che l'amico Borlini, dia in contraccambio in custodia la Brivio la « Coppa Grande » e una delle « piccole ».

Alla prossima « Sagra Nazionale dei cantastorie » avverrà la reciproca restituzione del « Trofeo » e delle Coppe vinte in comune.

Firmato: Borlini Giovanni
Brivio Angelo

Fano, 6 luglio 1972.

Nuove domande d'iscrizione all'A.I.CA.: Rosita Caliò di Catania - Busacca Concetta - M.o Piovano - Prof. Greco - Zitoli Giovanna di Torino.

Il sottoscritto ringrazia tutti i cantastorie convenuti e dichiara benemeriti dell'A.I.CA. il Consigliere Piazza Marino - il Capo Gruppo Bargagli Eugenio - il Segretario Callegari Adriano e il Delegato Bella Turiddu per i contributi raccolti pro A.I.CA.

Saluti fraterni

Il Presidente *Lorenzo De Antiquis*

ANTOLOGIA FOTOGRAFICA

LA SAGRA DEI CANTASTORIE

Il « Trovatore »: LORENZO DE ANTIQUIS

Bologna, 25 giugno 1972

(fotografia di Giorgio [illegible])

Novembre 1972 L. 1.000